

LES

Problèmes d'Actualité

au Théâtre

à l'Epoque Romantique

1827 - 1850

THESE

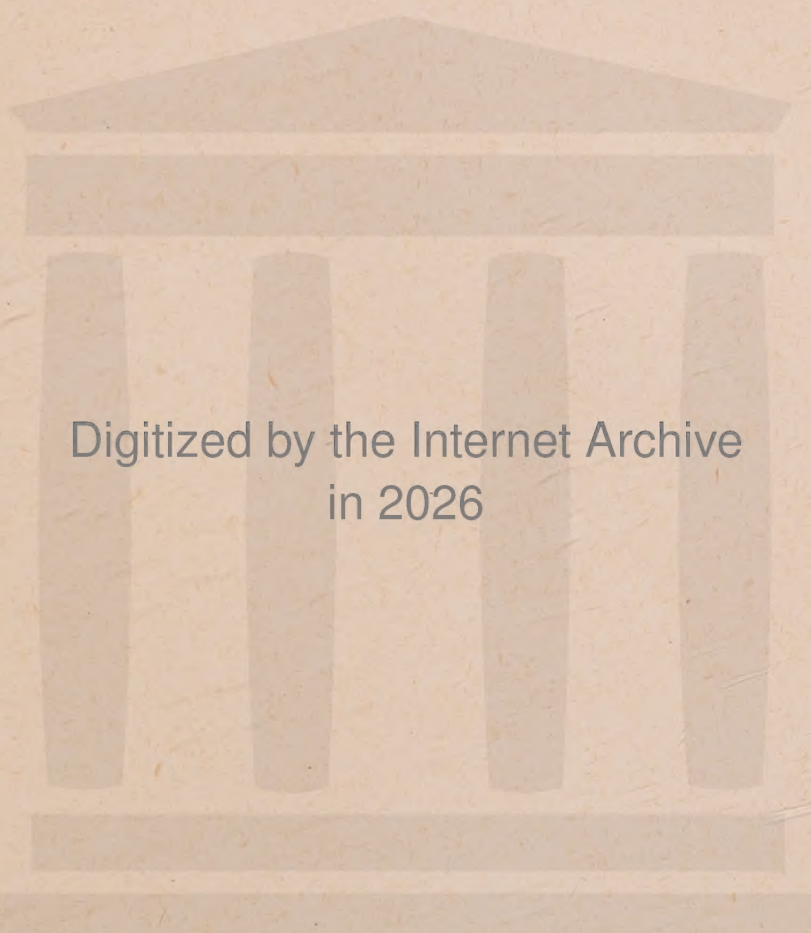
Proposée en vue de l'obtention du doctorat mention Lettres,
de l'Université de Paris.

par

D. O. EVANS

PARIS
EDITIONS DE LA VIE UNIVERSITAIRE
13, Quai de Conti (VI^e)

1923



Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547506_0008

LES
PROBLEMES D'ACTUALITÉ
AU THEATRE
A L'EPOQUE ROMANTIQUE
1827 - 1850



PREFACE

L'histoire du théâtre pendant la première moitié du XIX^e siècle est mal connue; elle offre aux chercheurs un terrain fécond en nouveautés. Les jours ne sont plus où la critique, ne s'inquiétant que des sommités littéraires, sautait, pour ainsi dire, de grand homme en grand homme; aussi le travailleur n'est-il plus appelé aujourd'hui à s'expliquer et presque à s'excuser en menant une enquête dans ce qu'on appelle la « petite littérature ». Cependant, même en ces jours où l'on reconnaît à chaque document sa valeur chronologique, les conséquences de la fausse méthode de naguère obscurcissent souvent les choses et sont responsables des idées radicalement erronées qu'on se fait de l'évolution du théâtre en particulier.

C'est ainsi qu'on a soutenu assez généralement, à propos de la comédie de mœurs du Second Empire, la théorie de la création spontanée qu'affectionnait le vieux système de critique littéraire. Cette théorie désormais discréditée ne saurait être réfutée autrement que par ses preuves de fait.

M. Charles-Marcel des Granges a fait paraître, voici vingt ans déjà, un petit ouvrage qui faisait réellement défaut à la critique littéraire. « La Comédie et les Mœurs sous la Restauration et la Monarchie de juillet » a prouvé surtout ce fait, ignoré ou négligé, savoir qu'il a existé,

à part l'œuvre de Scribe et à côté d'elle, une comédie de mœurs à l'époque de Louis-Philippe. Au moment où le livre de M. des Granges nous est venu entre les mains, tous les documents de première main dont traite le présent volume nous étaient connus : nous le disons pour ne pas être accusé d'être parti d'une hypothèse formulée à l'avance ou d'une idée préconçue. En présence du travail de cet auteur, nous constatons qu'il nous dispensait, en principe, d'étudier la comédie entre 1827 et 1850. Il en résulte que cet ouvrage n'entame pas le sujet déjà traité par M. des Granges.

Ce qu'on trouvera ici, c'est une analyse de tout le théâtre social à l'époque romantique, sauf la comédie et le vaudeville de l'époque, auxquels nous ne renvoyons qu'exceptionnellement. Le sujet de notre étude, c'est le drame, quelquefois aussi le mélodrame, social à l'époque romantique.

Nous avons été heureux de constater, l'enquête terminée, que les conclusions en appuyaient celles de M. des Granges. Ce livre formera le complément nécessaire du sien, en démontrant que l'œuvre d'Emile Augier et d'Alexandre Dumas fils n'est pas tant une création nouvelle et subite que l'évolution d'un courant social qui émerge de la petite littérature dans la grande.

Puisse ce modeste volume servir tant soit peu à la diffusion d'une grande vérité: « En littérature, comme en toute chose, rien ne commence, rien ne finit, tout se transforme » (1).

(1) G. Lanson : *Le Théâtre français au temps d'Alex. Hardy.*

BIBLIOGRAPHIE

1. — Instruments bibliographiques.

- Ch. Asselineau : *Bibliographie Romantique*. — Paris, Rouquette, 1872-4, in-8°.
- Barbier : *Dictionnaire des Anonymes*. 3° éd. — Paris, Daffis, 1872-9, 4 vol. in-8°.
- A. Baron : *Essai d'une bibliographie générale du théâtre*. (Histoire de l'art dramatique.) — Bruxelles, 1861, in-12.
- Bibliographie de la France*. — *Journal d'imprimerie et de librairie*. Années 1827-1850, in-8°.
- Henri de Curzon : *Etat sommaire des pièces et documents concernant le théâtre... conservés aux Archives Nationales*. — Besançon, 1899, in-8°.
- Jos. de Filippi : *Essai d'une bibliographie générale du théâtre, ou Catalogue raisonné de la bibliothèque d'un amateur complétant le Catalogue Soleinne*. — Paris, Tresse, 1861, in-8°.
- Eug. Hatin : *Bibliographie historique et critique de la presse périodique française*. — Paris, F. Didot, 1866, in-8°.
- Paul Lacroix : *Catalogue de la bibliothèque dramatique de M. de Soleinne*. Paris, 1843-5, 5 vol. in-8°.
- G. Lanson : *Manuel bibliographique de la littérature française*. — Paris, 1920 (avec suppléments), 5 vol. in-8°.
- Quérard : *La France littéraire*. — F. Didot, 1827-1839, 10 vol. in-8°, (continué par : *La France littéraire contemporaine (1827-57)*), en 6 volumes, de Bourquelot et Louandre.

Hugo Thieme : Bibliographie du XIX^e siècle. — Paris, Welter, 1907, gr. in-8°.

G. Vicaire : Manuel de l'amateur de livres du XIX^e siècle. — Paris, 1894, in-8°.

Voir aussi, pour la bibliographie de divers théâtres, sous l'article 3 :
Ouvrages consultés.

2. — Documents contemporains.

Nous avons dépouillé les principaux périodiques pour la période qui va de 1827 à 1850; voici la liste de ceux que nous avons consultés :

1827

- 1829 Nouvelle Année littéraire, ou Correspondance théâtrale.
- 1833 Revue Encyclopédique (R. E.).
- 1829 Annales de la littérature et des arts.
- 1830 Mercure du XIX^e siècle.
- 1850 Journal des Débats.
Le Constitutionnel.
- 1828 La Pandore.
- 1850 Le Corsaire.
- 1828 Le Mentor dramatique et littéraire.
- 1831 Le Globe.
- 1833 Figaro.
- 1828 L'Observateur.
- 1842 Le Courrier des Théâtres.
- 1847 L'Annuaire dramatique.
L'Almanach des Spectacles.

1828

- 1829 L'Album, Revue des Journaux.
L'Ancien Album.
- 1830 La Revue Française.
- 1850 Le Voleur.

1829

- 1842 Le Temps.
- 1845 La Revue de Paris.
- 1850 La Revue des Deux-Mondes (R. d. M.)

1832

— 1850 L'Entr'Acte.

1836

— 1850 La Presse.

1842

Nouvelles des Théâtres (13 juillet-17 septembre).

— 1849 Le Coureur des Spectacles.

Les documents suivants nous ont fourni des renseignements curieux :

« Valentine », drame en 5 actes de MM. G. de Pixérécourt et Francis, comparée à la « Valentine » de Mme G. Sand. (1834)

« L'Honneur dans le crime », drame en 5 actes de M. Maillan, comparé à « Caleb Williams », roman de Godwin, suivi de quelques observations sur « Le Doigt de Dieu ». (1834).

« Angèle », drame de M. Alex. Dumas, vengé des critiques de ses détracteurs. (1834.)

1836. — M^{re} Trollope : Travels, avril-juin 1835.

1841. — J. Arago : Physiologie des foyers de tous les théâtres à Paris.
Lady Blessington Gardiner : The Idler in France. 2 vol.
E. Deligny : Hist. de l'Ambigu-Comique.

1844. — E. Laugier : La Comédie-Française depuis 1830.

3. — Les pièces.

1827

L'Homme du monde,
dr. en 5 actes.

Ancelot et Saintine.

Odéon,
25 octobre.

1828

Bugg, ou les Javanais,
mél. en 3 a.

B. Antier.

Ambigu,
18 septembre.

Polder, ou le Bourreau d'Am-
sterdam,
dr. en 3 parties.

Pixérécourt et
V. Ducange.

Gaité,
15 octobre.

Laure, ou Souffrance et Repos, Anonyme.
dr. en 3 a.

Imp. à Rennes.

1829

Le Forçat libéré, ou la Noce, le Baptême et l'Enterrement, pièce en 3 époques.	Maréchalle et Ch. Hubert.	Cirque, 10 janvier.
Le Forçat libéré, mél. en 3 a.	A. Séville.	Ambigu, 13 janvier.
La Maîtresse, com.-vaud. en 2 actes	Merville, H. Leroux et Decomberousse.	Gymnase, 6 mai.
Les Suites d'un Mariage de Raison, dr. en 1 a.	Dartois et Lhéris,	Nouveautés, 6 mai.
Le Prêteur sur gages, dr. en 3 a.	A. Béraud et de Saint-Georges.	Gaîté, 18 juillet.
Clarisse, ou la Femme et la Maîtresse, dr. en 3 a. et 6 tableaux.	A. Bourgeois et P. Tournemine.	Ambigu, 22 juillet.
Newgate, ou les Voleurs de Londres, mél. en 4 a.	T. Sauvage.	Gaîté, 20 novembre.
L'Homme du Peuple, dr. en 3 actes.	Dumersan et Gabriel.	Porte-St-Martin, 1er décembre.
Albert, ou Séduction et Remords, dr. en 2 a.	Léon Guibert.	Non joué.

1830

Péblo, ou le Jardinier de Valence, mél. en 3 a.	Amand Lacoste et J. Dulong.	Ambigu, 4 mars.
L'Ecole du Pauvre, com. en 3 a.	Maillan et Brunswick.	Odéon, 17 avril.
Rafaël, dr. en 3 a.	Théaulon.	Nouveautés, 26 avril.
Un An, ou le Mariage d'amour, dr. en 3 a.	Ancelot.	Théâtre-Français, 8 mai.
Une Faute, dr. en 2 a.	Scribe.	Gymnase, 14 août.
La Mère et la Fille, com. en 5 a. (prose).	Mazères et Empis.	Odéon, 11 octobre.
Le Nègre, dr. en 4 a. (vers).	J. G. Ozaneaux.	Théâtre-Français, 30 octobre.

1831

Antony, dr. en 5 a.	Alex. Dumas.	Porte-St-Martin, 3 mai.
---------------------	--------------	-------------------------

Un Divorce, dr. en 1 a.	Ancelot.	Vaudeville, 28 juin.
Emile, dr. en 4 a.	Desnoyers et Adolphe Philippe.	Nouveautés, 6 septembre.
Le Watchmann, dr. en 3 a. et 6 tableaux.	Antier et A. Overnay.	Ambigu, 16 septembre.
La grande Dame, dr. en 2 a.	Anonyme.	Gymnase, 24 octobre.
Le Fils du Colonel, dr. en 1 a.	Duvert et H. Villemot.	Vaudeville, 31 octobre.
Richard Darlington, dr. en 3 a.	H. Dumas, Beudin et Goubaux.	Porte-St-Martin, 10 décembre.

1832

Teresa, dr. en 5 a.	Alex. Dumas.	Opéra-Comique, 6 février.
L'Abbaye aux Bois, ou la Femme de Chambre, mél. en 3 a. et 6 tabl.	H. Martin et Pixérécourt.	Gaîté, 14 février.
L'Abolition de la Peine de Mort, dr. en 3 a. et 6 tableaux.	Antier et Brienne.	Ambigu, 22 février.
Dix ans de la Vie d'une Femme ou les Mauvais Conseils, dr. en 5 a. et 9 tableaux.	Scribe et Terrier.	Porte-St-Martin, 17 mars.
Atar-Gull, mél. en 3 a. et 6 tableaux.	A. Bourgeois et Masson.	Ambigu, 26 avril.
Sophie, ou le Mauvais Ménage, dr. en 3 a.	Merville et Cornu.	Ambigu, 2 août.
Une Séduction, dr. en 2 a.	Ancelot et Auger.	Gymnase, 6 août.
Le Testament de la Pauvre Femme, dr. en 5 a.	V. Ducange.	Gaîté, 1er septembre
Clotilde, dr. en 5 a.	Soulié et Bossange.	Théâtre-Français, 11 septembre.
Le Noir d'Aïoumbo, dr. en 4 a. et 6 tableaux.	Boulé et Parisot.	Panthéon, 12 octobre.
Les Mœurs et la Loi, dr. en 5 a.	H. Auger.	Non joué.

1833

Charlotte, ou le Mariage d'Amour, dr. en 4 a.	Ancelot.	Ambigu, 26 mars.
---	----------	---------------------

Le Fils Naturel, ou l'Insulte, dr. en 3 a.	Lesguillon et Leroi.	Gaîté, 11 août.
Indiana, dr. en 5 parties.	Halévy et Cornu.	Gaîté, 2 novembre.
Une Mère, dr. en 2 a.	Bayard.	Gymnase, 23 novembre.
Angèle, dr. en 5 a.	Al. Dumas.	Porte-St-Martin, 28 décembre.

1834

Le Brigand et le Philosophe, dr. en 5 actions.	F. Pyat et Aug. Luchet.	Porte-St-Martin, 22 février.
Juliette, dr. en 3 a. et 6 tableaux.	Albert, Labrousse et Alph. Brot.	Ambigu, 4 mars.
Valentine, ou le Château de la Ferme, mél. en 5 a.	Pixérécourt et Cornu.	Gaîté, 20 mars.
L'Honneur dans le Crime, dr. en 5 a.	Maillan.	Ambigu, 5 avril.
Une liaison, dr. en 5 a.	Mazères et Empis.	Théâtre-Français, 21 avril.
Trois ans après, ou la Somma- tion respectueuse, dr. en 4 a.	Th. Nézel et Boulé.	Gaîté, 7 mai.
Un Enfant, dr. en 4 a.	Ch. Desnoyer.	Gaîté, 21 juin.
La Nappe et le Torchon, dr. vaud. en 3 a.	Alboize et Vanderburch.	Porte-St-Martin, 26 juin.
Un Secret de Famille, dr. en 4 a.	Ancelot et Decomberousse.	Vaudeville, 2 juillet.
Prêtez-moi cinq francs, dr. en 3 a.	Albert et Labrousse.	Gaîté, 19 juillet.
Un Dévouement, dr. en 1 a.	H. Auger.	Théâtre-Français, 11 octobre.
Le Facteur, ou la Justice des Hommes, dr. en 5 a.	Ch. Desnoyer et Boulé.	Ambigu, 6 décembre.

1835

Chatterton, dr. en 3 a.	A. de Vigny.	Théâtre-Français, 12 février.
Le Monomane, dr. en 5 a.	Ch. Duveyrier.	Porte-St-Martin, 13 avril.
La Traite des Noirs, dr. en 5 a.	Desnoyer et Alboize.	Théâtre de Franconi, 24 avril.

L'Ouvrière, dr.-vaud. en 3 a.	C. Berrier et Frédéric.	Panthéon, 1er septembre.
La Tache de Sang, dr. en 3 a.	Boulé et Maillan.	Gaîté, 19 novembre.
Un Ménage anglais, mél. en 3 a.	Ch. Lafont et Napoléon d'Abrantès.	Gaîté, 9 décembre.
L'Honneur de ma Fille, dr. en 3 a.	A. d'Ennery.	Ambigu, 17 décembre.
Que deviendra-t-elle? drame avec préface adressée au siècle.	Jos. Drague.	Non joué.
Le Libéré, tableau dramatique en 5 parties (vers).	De la Ville de Mirmont.	Non joué.

1836

Valentine, dr. en 2 a.	Scribe et Mélesville.	Gymnase, 4 janvier.
George, ou la Destinée, dr. en 3 a.	C. Berrier et H. Lévesque.	Panthéon, 30 janvier.
L'Ingénieur, ou la Mine de Charbon, mél. en 3 a.	Ch. Duveyrier.	Gaîté, 9 février.
Vierge et Martyre, dr. en 5 a. et 6 tableaux.	Valory et Saint-Gervais.	Folies-Dramatiques, 27 mai.
Kean, ou Désordre et Génie, com. en 5 a.	Al. Dumas.	Variétés, 31 août.
Marie, ou les trois Epoques, com. en 3 a. (prose).	Madame Ancelot.	Théâtre-Français, 11 octobre.

1837

Le Riche et le Pauvre, dr. en 5 a. et 6 tableaux.	Em. Souvestre.	Porte-St-Martin, 1er février.
Huit Ans de plus, dr. en 3 a.	Arnould et N. Fournier.	Gaîté, 13 février.
Louise Duval, ou un Préjugé, dr. en 4 a.	L. Halévy et Jaime.	Gaîté, 28 février.
Julie, ou Une Séparation, com. en 5 a. (prose)	Empis.	Théâtre-Français, 2 mai.
Eulalie Granger, dr. en 5 a. et 7 tableaux.	de Rougemont.	Porte-Saint-Martin, 6 mai.
Richard Moor, dr. en 4 a.	H. Meyer.	Gaîté, 27 juin.

Haïdée la Pestiférée, ou fem-	Anonyme.	Panthéon,
me, mère et maîtresse,		4 novembre.
dr. en 3 a.		
La Comtesse de Vattevenne,	Deyeux.	Folies-Dramatique,
dr. en 3 a.		décembre.

1838

Un Véritable Amour,	Didier et Deslandes.	Théâtre St-Marcel,
dr. en 3 a.		15 janvier.
A Trente ans, ou une Femme	Rosier.	Vaudeville.
raisonnable,		25 janvier.
com. en 3 a.		
Marcel, ou l'Intérieur d'un	H. Auger.	Gaîté.
Ménage,		7 février.
dr. en 4 a.		
Les Suites d'une Faute,	Arnould et	Odéon,
dr. en 5 a.	N. Fournier.	17 avril.
Louise de Lignerolles,	Prosper Dinaux et	Théâtre-Français,
dr. en 5 a.	E. Legouvé.	6 juin.
Sara la Juive,	H. Deschamps et	Panthéon,
dr. en 3 a.	Fontaine.	13 juin.
La Belle-Sœur,	Duport et	Gymnase,
dr. en 2 a.	Laurencin.	3 juillet.
Un Jeune Ménage,	Empis.	Théâtre-Français,
dr. en 5 a.		6 septembre.
Randal,	Fél. Mallefille.	Porte-St-Martin,
dr. en 5 a.		3 décembre.
Le Juge,	Eug. Sue.	Non jouée.
com. en 3 a. (en prose).		Parut dans la
		Revue de Paris.
		en Janvier.

1839

Bathilde,	Aug. Maquet.	Renaissance,
dr. en 3 a.		14 janvier.
Diane de Chivry,	Soulié.	Renaissance,
dr. en 5 a.		9 février.
Maria,	P. Foucher.	Ambigu,
dr. en 2 a.		3 mars.
Marie Rémond,	A. Bourgeois et	Vaudeville,
dr. en 3 a.	Lockroy.	13 avril.
Léo Burckart, ou Une Conspi-	Gér. de Nerval.	Porte-St-Martin,
ration d'Etudians,		16 avril.
dr. en 6 a.		
La Maîtresse et la Fiancée,	Em. Souvestre.	Gymnase,
dr. en 2 a.		18 mai.

Deux Jeunes Femmes, dr. en 5 a.	V. de Saint-Hilaire.	Renaissance, 7 juin.
Un Ménage parisien, dr. en 2 a.	Laurencin et Monnais.	Gymnase, 12 juin.
Le Marché de St-Pierre, mél. en 5 a.	B. Antier et Decomberousse.	Gaîté, 20 juillet.
L'Ange dans le Monde et le Diable à la Maison, com. en 3 a. (prose).	F. de Courcy et Ch. Dupeuty.	Renaissance, 29 août.
L'Adultère, dr. en 3 a.	Nus-Follet.	Théâtre St-Marcel, 21 septembre.
Le Législateur, com. sociale en prose.	Eug. Sue.	Non jouée. Imprimée dans son recueil intitulé : Deleytar.

1840

L'Ecole du Monde, ou la Co- quette sans le savoir, com. en 5 a. (prose).	Walewsky.	Théâtre-Français, 8 janvier.
Le Tremblement de terre de la Martinique, dr. en 5 a.	Ch. Lafont et Ch. Dupeuty.	Porte-St-Martin, 14 janvier.
L'Ouvrier, dr. en 5 a.	F. Soulié.	Ambigu, 18 janvier.
Le Tremblement de terre de la Martinique, dr. en 4 a.	A. Dennery.	Gaîté, 23 janvier.
Denise, ou l'Avis du Ciel, dr. en 5 a.	Boulé et H. Rimbaut.	Gaîté, 3 avril.
Cosima, ou la Haine dans l'Amour, dr. en 5 a.	G. Sand.	Théâtre-Français, 29 avril.
L'Honneur d'une Femme, dr. en 3 a.	Antier et Decomberousse.	Ambigu, 14 juin.
Le Bijoutier de Nuremberg, ou Elle me console, dr. en 3 a.	Ch. Potier et Ad. Guénée.	Théâtre St-Antoine, 6 octobre.
L'Homme du Peuple et la Grande Dame, dr. en 3 a.	Mme C. Farrenc.	Panthéon. 10 octobre.

1841

Pauline, ou le Châtiment d'une Mère, dr. en 3 a.	F. Laloue et F. Labrousse.	Porte-St-Martin, 25 janvier.
--	-------------------------------	---------------------------------

Les deux Serruriers, dr. en 5 a.	Fél. Pyat.	Porte-St-Martin, 25 mars.
Benoît. ou les deux Cousins, dr. en 3 a.	H. Auger.	Gaîté, 3 décembre.
Les Malentendus tragiques, ou les Maisons de Fous, dr. en 4 parties.	Anonyme.	Non joué.

1842

Emery le Négociant, dr. en 3 a.	Boulé, Rimbaut et Dupré.	Gaîté, 7 juillet.
------------------------------------	-----------------------------	----------------------

1843

Madeleine, dr. en 5 a.	A. Bourgeois et Albert.	Ambigu, 7 janvier.
La Famille Renneville, dr. en 3 a.	Léonce et Moléri.	Odéon, 11 mai.

1846

Les Compagnons de la Man- sarde de la Cité, dr. en 5 a. et 7 tableaux.	Dennery et Cormon.	Gaîté, 14 février.
Jean-Baptiste, ou un Cœur d'Or, dr. en 5 actes.	F. Devilleneuve et Masson.	Gaîté, 28 mars.
Les Spéculateurs, dr. en 5 a.	A. Durantin et J. N. Fontaine.	Théâtre-Français, 27 juin.
Le Fils d'une grande Dame, dr.-vaud. en 3 a.	Dumersan et J. Gabriel.	Gaîté, 1er août

1847

Un Poète, dr. en 5 a. (vers).	J. Barbier.	Théâtre-Français, 16 avril.
Faute d'un Pardon, dr. en 5 a.	P. Foucher et Jarry.	Odéon, 17 novembre.

1848

Hortense de Blengie, dr.-com. en 3 a.	Fréd. Soulié.	Ambigu, janvier.
Le Dernier des Kermor, dr. en 3 a.	Souvestre.	Théâtre-Français, 10 mars.

Le Doute et la Croyance, dr. en 1 a. (vers)	J. M. Cournier.	Gymnase, 11 septembre.
La Comtesse de Sennecey, dr. en 3 a.	Bayard et Dennery.	Odéon, 19 août.
Les Femmes de Paris, ou l'Homme de Loisir, dr. en 5 a.	Mme Ancelot.	Gaîté. 5 octobre.

1849

Deux Hommes, ou un Secret du Monde, dr. en 5 a. (vers)	Adolphe Dumas.	Théâtre-Français, 25 octobre.
Le Comte Hermann, dr. en 5 a.	Al. Dumas.	Théâtre-Historique, 22 novembre.
François le Champi, com. en 3 a. (prose).	G. Sand.	Odéon. 25 novembre.

4. — Ouvrages consultés.

M. Albert : Les théâtres des boulevards. (1789-1848), 1902, in-18.

H. Beaulieu : Les théâtres du boulevard du crime (1752-1862). 1905
in-8°

A. Benoist : Le théâtre romantique. Rev. C. et Conf., 21 déc. 1893.

P. Bonnefon : Scribe sous la Monarchie de juillet. Rev. d'Hist. litt, 1921.

N. Brazier : Chronique des petits théâtres de Paris. — éd. d'Heylli,
1883, 2 vol. in-12.

H. d'Alméras : La Vie parisienne sous la Restauration. — A. Michel,
1910, in-8°.

La Vie parisienne sous le Règne de Louis-Philippe, *ibid.*, 1911,
in-16.

La Vie parisienne sous la République de 1848. — *Ibid.*, 1921.
in-8°.

Ch.-M. des Granges : La comédie et les mœurs sous la Restauration et la
Monarchie de juillet (1815-1848). — de Soye et Fils, 1902,
in-8°.

Le Romantisme et la Critique. La presse littéraire sous la Res-
tauration (1815-1830), 1907, in-8°.

V. Hallays-Dabot : Histoire de la Censure théâtrale en France. — Dentu, 1862.

W. G. Hartog : Guilbert de Pixérécourt. — Champion, 1912, in-8°.

E. Hugot : Histoire littéraire, critique et anecdotique du Théâtre du Palais-Royal (1784-1884). — 1886, in-12.

A. Joannidès : La Comédie-Française de 1680 à 1920. — Plon-Nourrit, 1921, in-4°.

A. Kahn : Le théâtre social en France, de 1870 à nos jours. — Lausanne, 1907, in-8°.

L. Lacour : La Femme dans le théâtre du XIX^e siècle. (Rev. d'art dram., 1901, t. XVI.)

G. Lanson : Nivelle de la Chaussée et la Comédie larmoyante. — Hachette, 1903, in-8°.

Histoire de la Littérature française. — Hachette, II^e édition, 1921.

Lavisse : Histoire de la France contemporaine. — Hachette, 1921.

L. Henry Lecomte : Histoire des théâtres de Paris, 1905-1912. — 10 vol. in-18.

H. Lemaître : Histoire du dépôt légal. Première partie. — 1910.

P. Porel et G. Monval : L'Odéon. T. II (1818-1853). — Lemerre, 1882.

Emma Sakellaridès : Alfred de Vigny auteur dramatique. — Paris, 1902.

A. Soubies : La Comédie-Française depuis l'époque romantique (1825-1894). — Paris, 1895, in-8°.

PREMIERE PARTIE

LA VIE INDIVIDUELLE ET LES RAPPORTS DES SEXES

CHAPITRE PREMIER

La Femme.

I. D'Adèle à Angèle. — II. Angelo, Marie, et Marie Rémond.

La considération de la place que fait l'ordre social à la femme, de la situation particulière qu'il lui assigne en vertu de son sexe, fait l'objet d'un certain nombre de pièces de théâtre entre 1827 et 1850.

I. — La question de la femme s'esquissait déjà en 1831, dans le drame d'« Antony ». M. Parigot remarque que « les douleurs, angoisses, déshonneur et mort d'Adèle forment une suite de causes et d'effets logiques, qui découlent d'un nouvel état social et légal, duquel le théâtre contemporain va naître » (1) ; il appelle Adèle « la protagoniste et l'aïeule » de la femme moderne. C'est une aïeule docile et complaisante encore : plus que personne, elle connaît ses devoirs (2) et s'y résignerait volontiers, sans la fascination étrange de cet

(1) Parigot, p. 334.

(2) « Adèle. Ma place, à moi, est près de mon mari : c'est lui qui est mon défenseur et mon maître... Je lui dirai : Un homme m'a aimée avant que je fusse à toi ;... il me poursuit... Je ne m'appartiens plus, je suis ton bien, je ne suis qu'une femme. » « Antony », II, 1.

amant qui lui fait peur plus encore qu'elle ne l'aime. Rien en elle n'annonce ni Lélia, ni Valentine : elle n'a de grief contre son mari que celui de ne pas le voir assez souvent.

C'est un an après « Antony » que la question sociale féministe paraît au théâtre à l'époque romantique. Un homme que l'on ne connaît plus, écrivain de conscience comme il y en a peu de son temps, Hippolyte Auger (1), publié chez Paulin, dans les premiers mois de l'année, un drame en cinq actes intitulé « Les Mœurs et la Loi ». Si l'auteur n'a pas voulu faire subir à sa pièce l'épreuve de la représentation, assurément le fait que ces cinq actes sont autant de pièces distinctes, ou peu s'en faut, y a été pour quelque chose (2) : le seul lien qui les rattache l'un à l'autre consiste dans la pensée dominante que la loi jure avec les mœurs. Cette pensée, l'auteur l'expose particulièrement par rapport à la femme : il accuse la société de tous ses malheurs.

Il nous représente quatre jeunes femmes, amies de pension, qui se séparent, l'une pour rester avec son mari — celle-ci se nomme Mme Dupré; l'autre pour rejoindre son père, le marquis de Boncourt; une troisième, Héloïse, s'en va à Paris; Laurence, la quatrième, va on ne sait trop où.

Au premier acte, un fort vilain jeune homme, Ernest de Cérigny, fait la cour à Mme Dupré; au deuxième, il jure une tendresse éternelle à Laurence; au troisième, Laurence, grosse, se réfugie chez Sophie de Boncourt pour ne pas déshonorer son père. Or, justement, Sophie va épouser le séducteur de son amie : Ernest obtient le

(1) Il a souvent signé, par monogramme, Gérau.

(2) Le « Temps » du 12 avril 1832 le croit également.

silence de Laurence par des menaces, et le contrat est signé. Au quatrième acte, c'est le tour d'Héloïse : Laurence est tombée dans la prostitution, et dans une maison de débauche elle cause avec un philosophe saint-simonien. Au cinquième acte, Ernest est ambassadeur : Laurence est exécutée comme infanticide, bien qu'innocente de ce crime.

Partout, l'auteur fait voir la loi comme injuste envers la femme; permettant à l'homme de la séduire et de la corrompre impunément, ne faisant pas de sa vie immorale, à lui, un obstacle à son avancement; et, en même temps, condamnant la femme à être toujours son jouet et à porter toujours la peine. La thèse soutenue par Hippolyte Auger est visiblement une thèse égalitaire : cesser de faire de la femme le souffre-douleur de l'homme; lui reconnaître des droits à l'égal de ceux de l'homme; voilà ce qu'il réclame. Et il préconise distinctement la recherche de la paternité (1) comme remède à l'état de choses intolérable qui existe.

En 1833, Alexandre Dumas fait représenter un drame social portant sur la question de la femme. « Angèle » était déjà pressentie dans « Richard Darlington » : la donnée d'un homme ambitieux qui se sert d'une femme pour parvenir y existait déjà : Richard le déclarait : « J'avais besoin d'une famille, d'une position sociale, vous étiez là, j'eusse aimé une autre comme vous; je vous ai aimée comme une autre...

La société place autour de chaque homme de génie

(1) Le « Temps » (art. cité) le comprit, et ajouta : « Vous vous plaignez que la recherche de la paternité soit interdite, mais ce qui se passe tous les jours, en Angleterre, ne prouve-t-il pas que nous avons bien fait de l'interdire? » C'est le seul journal qui relève la pièce; il loue les intentions sociales de l'auteur.

des instruments, c'est à lui de s'en servir. » (1).

Généralisée, amplifiée, cette donnée est le germe d'« Angèle ». « Cette fois, Dumas mettait à découvert les générations nouvelles, et posait nettement la question de la femme moderne » (2). On a beaucoup surfait le byronisme de ce drame : c'est qu'on a trop pensé à « Antony », à « Teresa » et à « Richard Darlington » en parlant d'« Angèle », où le byronisme n'occupe qu'une place minime. Rien n'est plus clair que le drame de 1833. « Cet homme (Alfred d'Alvimar) n'est pas un jeune premier. Il est l'amoureux par ambition. L'échelle de soie de Roméo, il l'a convertie en « échelle de femmes » pour escalader la société » (3). Nous tenons d'un critique contemporain que Dumas lui-même avait d'abord choisi pour titre : « L'Echelle de Femmes », mais que, ayant été absorbé un peu à l'excès par le pur drame de passion, qui était d'abord subsidiaire à la pièce de mœurs, il crut devoir changer le titre (4). En sacrifiant ses trois premiers actes à ses deux autres, Dumas suivait son propre instinct dramatique, mais c'est beaucoup qu'il ait conçu d'abord une pièce sociale destinée à montrer par son action, d'une part, la puissance des femmes dans la société, d'autre part, les dangers auxquels cette puissance même les expose.

Voici ce qu'a fait Al. Dumas dans « Angèle ». Trouvant que dans la société, telle qu'elle était constituée de son temps, la femme exerçait une influence puissante

(1) « Richard Darlington », III, 9. Est-ce du Dumas ou du Goubaux et Beudin ?

(2) Parigot, pp. 365-367.

(3) « Al. Dumas père », p. 84.

(4) La « Revue des Deux-Mondes » du 15 janvier 1834 nous le dit : « L'Echelle de Femmes », tel devrait être le premier titre de cette pièce » etc.

et qui la soumettait aux pires épreuves (1), il a imaginé de mettre cette idée en action, dans le caractère d'un opportuniste, qui se croit le droit de rendre aux individus le mal que la société lui a fait, du moment que du mal des autres naîtra un bien pour lui (2). Cet individualiste a eu l'heureuse idée « qu'il serait d'un homme de génie de rebâtir, avec les mains frêles et délicates des femmes, cet échafaudage de fortune que la main de fer des événements et des hommes avait renversé » : il y trouve, de plus, le plaisir, et dès lors, il se fait « courtisan de caresses », il fait des boudoirs ses antichambres; une déclaration d'amour lui vaut une place; un premier baiser, la croix. L'énormité de cette conduite ne ressortant pas immédiatement à l'abstrait, Alexandre Dumas a imaginé de substituer le particulier au général: « une femme » à « la femme ». Il le fait déjà dans le caractère d'Ernestine, abandonnée une fois que son influence s'est épuisée. Quand Alfred voudra se servir d'elle une seconde fois, il trouvera, à la place de la jeune femme qu'il connaissait, une courtisane effrontée qui s'est fait adorer de la société en foulant aux pieds les préjugés : « on avait méprisé la pauvre femme, humiliée et repentante... Je me couronnai de ma honte... et l'on m'adora comme une reine. » (3). Ernestine, c'est déjà une femme sacrifiée.

Mais il y a mieux encore, et dans le caractère d'Angèle, Dumas a fait retomber toute la haine que porte Alfred contre la société sur une jeune fille ingénue.

(1) Nous avons déjà indiqué que la source de cette idée centrale peut devoir être attribuée aux auteurs de « Richard Darlington » : impossible de trancher cette question, pourtant capitale.

(2) « Angèle », I, 2.

(3) Ibid., III, 5.

Angèle, c'est la candeur de l'amour naissant qui se confie au calcul matérialiste et dénué de tout scrupule : en s'unissant à Alfred, la jeune fille croit voir ses rêves s'accomplir; lui n'y voit qu'une place à gagner, qu'un obstacle à tourner. Et, bien qu'il y ait, au fond du cœur de ce calculateur impitoyable, un reste de bonté première encore inaltéré, il le réprimera coup sur coup, il tuera méthodiquement dans sa propre âme chaque atome d'humanité pour n'y laisser qu'amertume et pour lui immoler l'avenir, le bonheur, l'amour d'Angèle, chez qui il persistera à ne voir que la femme, c'est-à-dire la société par son côté faible.

Ne cherchons dans « Angèle » de revendication féministe qu'un plaidoyer implicite pour plus d'égards envers les femmes, basé sur cette raison que l'abstraction qu'on dénomme « la femme » n'est autre chose que toutes les femmes individuelles réunies. Réclamer plus de sympathie pour la femme dans le personnage d'une femme, tel est le sens féministe, et individualiste en même temps, de la pièce de Dumas.

Et nous allons constater que le même procédé est celui de tout le théâtre romantique qui traite de la femme. Il aborde toujours la question du même point de vue individualiste, et en généralisant ses conclusions.

Chose curieuse, les trois premiers actes d' « Angèle », c'est-à-dire les seuls où le sujet soit inaltéré, ne furent pas compris à la représentation, et furent écoutés en silence. Seuls, les deux autres furent applaudis avec transport (1). La critique en général appuie la décision

(1) « Froid au premier acte, médiocre au second, le grand succès de cet ouvrage n'a vraiment commencé qu'à la moitié du troisième.

du public (1), à la seule exception de la « Revue des Deux-Mondes », qui a compris que : « le drame d'intérêt et de passion a absorbé peu à peu celui des mœurs et des caractères » (2).

Ce fait d'avoir méconnu la portée d' « Angèle » compose un document de premier ordre sur la prise qu'avait le drame passionnel sur l'esprit des gens de 1833.

En 1835, Emile Souvestre publie un roman en quatre parties qui porte pour titre justement « L'Echelle des Femmes » (3); ce roman peint les souffrances de la femme dans toutes les classes et positions sociales. L'auteur montre la femme sous le coup d'une espèce de fatalité de malheur, et malheureuse par ses qualités mêmes : « femme du peuple », elle est torturée, brisée dans sa chair et dans ses instincts, soumise à un mari ivrogne et brutal, affamée, portant la peine sous toutes ses formes; « grisette », elle est perdue de corps et d'âme par le fait social et économique; « bourgeoise », elle est sans cesse comprimée, et meurt de la flamme qui étouffe dans son cœur; « grande dame », elle devient prématurément vieille sous le souffle de l'égoïsme incurable. « L'Echelle des Femmes » est un ouvrage destiné

Depuis ce moment, la pièce de M. Dumas a monté de triomphe en triomphe. Jamais les applaudissements ne furent plus vifs et plus compacts; jamais le public ne sembla plus entrer dans les intérêts et les émotions du drame. » « Débats », 30 décembre 1833. Article de R.

(1) « Le nouveau drame de M. Alex. Dumas est supérieur en quelques-unes de ses parties, mais notamment dans le quatrième acte, à tout ce que nous avons vu au théâtre de la Porte-Saint-Martin depuis longues années. » « L'Entr'Acte », 29 décembre 1833.

(2) « R. d. M. », 15 janvier 1834.

(3) La « R. de Paris », se rappelant peut-être « Angèle », le nomme par erreur « L'Echelle de Femmes ».

à réclamer pour la femme plus de justice et plus d'égalité sociale.

II. — La même année, paraît « Angelo », où « Victor Hugo se révèle « féministe » convaincu » (1).

« Mettre en présence, dans une action toute résultante du cœur, deux graves et douloureuses figures, la femme dans la société, la femme hors de la société; c'est-à-dire, en deux types vivants, toutes les femmes, toute la femme. Montrer ces deux femmes, qui résument tout en elles, généreuses souvent, malheureuses toujours. Défendre l'une contre le despotisme, l'autre contre le mépris. Enseigner à quelles épreuves résiste la vertu de l'une, à quelles larmes se lave la souillure de l'autre. Rendre la faute à qui est la faute, c'est-à-dire à l'homme, qui est fort, et au fait social, qui est absurde. En regard de ces deux femmes ainsi faites, poser deux hommes, le mari et l'amant, et résumer en eux... toutes les relations régulières et irrégulières que l'homme peut avoir avec la femme d'une part, et la société de l'autre. » Tel est le sujet d'« Angelo », selon la Préface de l'auteur lui-même; et s'il a choisi comme cadre « Padoue, 1549 », c'est pour jeter sur son action un vernis historique qui calmera les ressentiments qu'elle pourrait provoquer, comme il en arriva pour « Antony », s'il habillait ses personnages de fracs modernes (2). « An-

(1) Guex, pp. 100-101.

(2) Nous croyons que c'est bien ce que l'auteur veut dire dans sa préface quand il affirme qu'il se targue du cadre historique pour « satisfaire ce besoin de l'esprit, qui veut toujours sentir le passé dans le présent ».

gelo » reste cependant un drame moderne; l'élément prédominant en est « l'élément social » (1).

Avec l'année 1836, nous sommes en présence de ce que le théâtre de cette époque a produit de plus fort au sujet de la femme. « Marie, ou les trois époques » est intitulée une « comédie »; c'est un drame (2). Mme Ancelot veut suivre les traces de George Sand; elle prend pour sujet de sa pièce le martyr perpétuel de la femme dans la société. La thèse de l'auteur porte que la société telle qu'elle est constituée, et plus particulièrement encore les besoins de la vie matérielle qui résultent des principes sur lesquels elle repose, imposent à chaque instant à la femme la nécessité de se sacrifier. En d'autres termes, Mme Ancelot soutient que la structure sociale n'existe qu'aux dépens de la femme.

Pour le démontrer, l'auteur nous présente le tableau d'une vie de femme pendant seize années de son existence. A trois reprises cette femme est appelée à s'immoler, à s'incliner devant la loi sociale; et chaque fois Marie se dévoue.

Dans le premier acte, c'est à son père. Aimant un jeune homme sans fortune qui est déjà son fiancé de l'aveu de son père, elle épouse un riche capitaliste qui

(1) Préface d' « Angelo ».

(2) Janin le comprit : « Voici une comédie qui est en même temps un drame... ». « Débats », 13 octobre 1836.

lui est parfaitement indifférent, pour sauver l'honneur de ce père que des spéculations malheureuses menacent de ruiner. Au deuxième acte, Marie, épouse et mère, voit son amant de naguère devenu l'ami intime de son mari; celui-ci renouvelle ses assiduités, et Marie est près de ne plus résister, lorsqu'au moment critique le mari prie sa femme de bien soigner Cécile, leur fille; ce rappel au devoir provoque chez Marie un retour sur elle-même, et elle se dévoue une seconde fois en partant avec son époux. Enfin, au troisième acte, qui se passe huit ans plus tard, le mari est mort, et la veuve croit pouvoir épouser celui qu'elle aime. Mais c'est Cécile qui est aimée de Charles; et une dernière fois Marie se dévoue, cette fois à sa fille, pour lui éviter la vie infortunée qu'a été la sienne.

Le succès de « Marie » fut quelque chose de formidable. « Il semble, relate la « Revue de Paris », qu'un sexe tout entier... ait pris cette sorte de comédie sous sa protection et la veuille mettre au rang des meilleures choses » (1).

Jules Janin trouva à propos de critiquer, dans ce début dramatique de Mme Ancelot, la répétition du même motif, de la même situation, à chaque acte (2). Il semble, cependant, qu'à la représentation ce soit justement ce qui ait amené le succès de la pièce. On nous rapporte que « le triple dévouement de Marie a été couronné d'applaudissemens; le premier acte un peu moins, le

(1) « R. de Paris », janvier 1837.

(2) A chacun de ces 3 actes, vous retrouvez... le même dévouement, la même douleur... S'immoler une première fois, à la bonne heure; une seconde fois, passe encore; mais s'immoler une troisième fois, mais s'immoler toujours! ». « Débats », 13 octobre 1836.

second acte un peu davantage, le troisième acte d'un bout jusqu'à l'autre » (1).

Les contemporains identifèrent avec Marie non seulement Mlle Mars et Mme Ancelot, mais, à juste titre, tout le sexe en général. Les femmes la saluèrent en effet comme leur sœur et virent dans cette histoire en quelque sorte l'épopée de la femme. Une « revue » de l'année, par Bayard et Courcy, intitulée « L'Année sur la Sellette », remet en scène Marie et lui dit : « Le public est avec vous. ». « C'est elle, poursuivent les auteurs, qui se dévoue à son père, qui est un égoïste; à son mari, qui est un butor; à sa fille, qui est une péronnelle; à son amant, qui est un imbécile; à son auteur, qui n'a qu'un rôle. » (2).

Le succès de « Marie » fut même la cause directe de deux pièces représentées en novembre de la même année. Un vaudeville intitulé « Un Cœur de Mère, ou les Rivaless » en refait le troisième acte, montrant une femme qui cède à sa fille celui qu'elle aime, et se donne ensuite la mort. Puis un soi-disant drame (3) qui s'appelle « Une Rivale », par le mari de Mme Ancelot, montre une troisième mère qui s'immole, après force incidents de nature mélodramatique; le tuteur de la jeune fille lui révèle que sa rivale n'est autre que sa mère et que son amant est un scélérat. Ce barbouillage plut fort aux habitués du Vaudeville, dont M. Ancelot connaissait les goûts.

(1) « R. de Paris », octobre 1836.

(2) « L'Année sur la Sellette », par Bayard et de Courcy. Palais-Royal, 1er janvier 1837. (sc. 5.)

(3) C'est en réalité encore un vaudeville.

Mme Ancelot fit suivre « Marie », en 1839, par un roman en deux volumes, « Gabrielle », qui montrait que l'influence de la femme n'a pas été annulée par le changement des mœurs. C'est l'histoire d'une femme faisant renaître un homme à une vie meilleure. Elle y semblait placer l'espoir de la société dans la réhabilitation qui pouvait lui venir du côté de la femme.

La question de la femme au théâtre à l'époque romantique franchit une dernière étape, en 1839, avec le drame de « Marie Rémond », qui passa inaperçu, comme tant d'autres. La thèse de la pièce, c'est l'inégalité de l'opinion du monde et de la loi sociale qui absout d'avance le crime de l'homme et ne pardonne jamais à la femme. Les auteurs nous montrent une petite orpheline nouvellement sortie de pension : c'est l'ingénuité en personne.

Une fois lancée dans le monde, Marie Rémond ne tarde pas à tomber dans les pièges qu'il tend à la naïveté (1) : elle est séduite par un certain Beaumont,

(1) Là-dessus, protestations des auteurs contre cette guerre malhonnête que fait la société à la vertu des femmes : « Dès qu'une jeune fille paraît dans le monde, nos cœurs la suivent avec le même désir, nos yeux l'épient avec le même espoir; nous n'avons plus qu'un seul but, un seul vœu... C'est à troubler son cœur que nous aspirons tous; c'est là le triomphe que notre vanité ambitionne... C'est entre nous et elle une guerre qui commence; guerre sans gloire pour nous, puisqu'elle est sans danger; déloyale, car toutes les armes nous sont bonnes; honteuse, car elle attaque presque toujours de préférence l'enfant qui n'a autour de soi ni appui ni famille » (I, 8). Et il est sous-entendu; dans de pareilles conditions, comment protéger la vertu de nos femmes? Comment la société ose-t-elle condamner la femme qu'elle fait tomber?

dont la famille lui défend de l'épouser, en blâmant la jeune fille pour avoir manqué de raison. Beaumont épouse en effet une autre, et Marie, n'ayant plus que son frère et ce monde qui l'a attirée dans ses pièges, s'attend, dans sa candeur de jeune fille, à ce que le monde lui fasse justice. Quelle est donc sa stupéfaction lorsqu'elle entend la nouvelle incroyable que ce même monde la blâme, tout en excusant son séducteur, pour la seule raison qu'il est homme et que les lois sont faites par et pour l'homme (1).

La peinture de l'attitude inexorable du monde envers la femme déçue est très poussée dans le drame de « Marie Rémond ». Mais ce n'est pas tout le contenu de ce drame. Il reste à la malheureuse Marie un appui, dans la personne de son ancienne maîtresse de pension, Mme Lambert. Cette dame est chargée de l'exposition des idées constructives des auteurs qui proposent en effet une solution assez neuve et qui vaut que nous en citions le texte : « Mme Lambert. Les hommes, ceux-là même qui ont tous les genres de probité, manquent précisément de celui qui me rassurerait. A quoi s'en prendre ? à leur éducation. On ne leur a pas appris

(1) C'est ce qu'apprend à Marie son amie, moins naïve qu'elle : « Gabrielle... Le monde interprète quelquefois nos actions bien méchamment, et ses jugements sont si sévères pour nous !

Marie. Oui, pour nous... Et crois-tu qu'il en soit de même pour les hommes ?

G. Oh ! ma chère amie, eux, c'est bien différent... Ils n'ont point de compte à rendre, ils sont absous d'avance.

M. Et on nous punit !

G. Oui, c'est bien différent... les lois que la société nous impose, à nous autres jeunes personnes, n'ont pas pour eux la même rigueur... Quand elles nous blâment, elles les excusent... et puis, ce sont eux qui les ont faites ! » (III, 2.)

qu'il était aussi honteux d'abuser de la candeur et de la bonne foi d'une femme que de tromper un ami, par exemple, qui se fierait en leurs paroles, si bien que le même homme qui rougirait de ne pas apporter dans toutes les actions de sa vie l'honnêteté la plus exacte, la délicatesse la plus scrupuleuse, n'hésiterait pas à briser sans pitié, sans remords, l'avenir d'une jeune fille! » (1). Inculquer aux hommes qui se croient tout permis à cause de leur immunité naturelle, un sentiment de responsabilité personnelle envers la femme à laquelle ils ont juré leur foi, leur enseigner à partager la lourde responsabilité que la nature et la loi assignent à la femme, voilà, selon Lockroy et Anicet Bourgeois, la première chose à faire pour alléger le sort pitoyable de la femme dans la société.

En gros, la question féministe a occupé le théâtre à l'époque romantique à un seul titre principal. Ses revendications se bornent à réclamer plus d'égalité dans la loi et dans l'opinion envers les deux sexes (2), sans

(1) « Marie Rémond » (II, 4).

(2) Un endroit de « Cosima », plus développé, contiendrait une revendication du droit de la femme au travail, considéré comme un garde-fou. Cosima, analysant les causes de son ennui dangereux, en trouve la source dans le fait qu'elle n'a pas à travailler : « Vous ne connaissez pas les angoisses de l'oisiveté, vous autres hommes! Vous avez de l'ambition, vous avez des devoirs! Mais nous, de quoi pouvons-nous remplir le vide de nos journées? Les travaux du ménage, dit-on? Mais c'est bien peu de chose, lorsque nous mettons un peu d'ordre dans notre activité. Savez-vous que, sans manquer à aucun de mes devoirs, j'ai de reste, chaque jour, trois ou quatre heures dont je ne sais que faire? » (I, 3). Et George Sand voudrait faire de cet ennui, auquel est condamnée la femme faute de travail, l'excuse de son infidélité et de l'adultère.

distinctions injustes; à faire cesser la tyrannie de l'homme qui fait porter au sexe faible tout le poids de la responsabilité; à faire juger l'homme qui séduit par les mêmes lois que sa victime; un seul cas semble préconiser la recherche de la paternité. En dehors de ces réclamations, ce drame se borne à constater le mal existant du fait de l'injustice sociale : ce côté négatif est, chose curieuse, de beaucoup le côté le plus intéressant du théâtre féministe romantique. Il est de fait que ce théâtre s'est plu bien davantage à peindre les misères de la femme qu'à en indiquer les remèdes.

CHAPITRE II.

Le Mariage et le Divorce

Le procès d'« Antony ». — I. Le mariage mercantile. — II. L'attitude du Code. — III. Conditions du mariage; convenances : a) d'éducation; b) de caractère. — IV. Le sentiment du devoir. Le divorce, et la thèse du pardon.

Avec le sujet du mariage, nous abordons un fonds théâtral bien moins nouveau et beaucoup plus traditionnel que celui dont nous venons de traiter. De tout temps, et particulièrement en France, le mariage avait fourni le plus clair de l'étoffe du genre comique; à l'époque que nous étudions, ce sujet passe du domaine du franc rire à un terrain sérieux, et les dramaturges, cessant d'en faire une source inépuisable de plaisanterie, se mettent à examiner le pour et le contre de l'institution sociale du mariage.

Nous ne connaissons pas une seule pièce à cette époque qui défende les conditions existantes du mariage. Il y a unanimité pour les dénoncer, et pour en souhaiter la disparition.

Rappelons « Antony ». Le héros de Dumas foule aux pieds le mariage en tant qu'institution sociale qui a pour tendance de limiter la libre expansion de l'individu

et de ne l'admettre à la jouissance que moyennant certaines conditions. Que feront les malheureux désavoués? Ils répondront, suivant Dumas, au mépris par le mépris; ils se moqueront des institutions artificielles qu'on leur oppose, et ils passeront outre.

Telle que la comprenait un bon nombre des contemporains, la moralité d' « Antony » tendait à abolir le mariage et à y substituer l'amour libre; sans nous demander ici quelles furent les intentions de l'auteur, qu'il nous suffise de remarquer qu' « Antony » est impitoyable pour le mariage comme institution essentiellement bourgeoise et indigne des esprits exaltés et byroniens.

Il faut attendre 1832 pour rencontrer au théâtre la critique systématique du mariage. Nous la trouvons dans une pièce jouée cette année-là à l'Ambigu : « Sophie ou le mauvais ménage. » Jules Janin en saisit avec sa perspicacité coutumière la signification quand il fait observer : « Savez-vous pourquoi ces gens-là sont malheureux?... Tout simplement parce qu'ils sont mariés; ces gens-là sont unis par un sacrement indissoluble. Le mariage, le saint mariage a flétri toutes les existences. Le mariage est le fléau de cet intérieur qui pouvait être si heureux. Si Mme Bermont n'était que la maîtresse de M. Bermont... à la bonne heure! on ne raisonnerait pas plus mal chez feu MM. les Saint-Simoniens! » (1). En effet, « Sophie » condamne le mariage à cause de sa trop grande rigidité. Les auteurs n'ont

(1) « Débats », 15 août 1832.

garde de nous dire quelle forme prendrait selon eux un relâchement de ces liens, mais ils laissent deviner qu'ils préconisent une forme nouvelle du mariage.

L'an suivant, Léon Halévy et Francis Cornu portent au théâtre de la Gaîté l'« Indiana » de George Sand : Scribe en avait déjà donné au Gymnase une version antérieure, dans laquelle la donnée du roman était méconnaissable. La pièce de 1833 vitupère le mariage dans la personne du mari, juste selon la loi, mais coupable selon la morale de l'instinct. Elle insiste longuement sur les droits que la loi lui reconnaît et les condamne comme inégaux. Indiana parle ainsi à son mari :

« Je sais que je suis l'esclave et vous le seigneur; la loi de ce pays vous a fait mon maître : vous pouvez lier mon corps, gouverner mes actions; vous avez le droit du plus fort, et la société le confirme. » («Indiana» IV, 5.) Les auteurs relèvent comme une injustice et une inégalité criante le fait que la loi, loin de reconnaître à la femme le droit à l'amour, accorde au mari celui de tuer comme un chien, à titre de malfaiteur, tout homme qui la guetterait et qui suivrait ses mouvements (1).

Un an après « Indiana », on adapte encore « Valentine » pour la scène de la Gaîté; c'est encore « un rude

(1) « Indiana », IV, 17.

procès fait au mariage » (1), quoique les auteurs de la pièce aient estompé sur bien des points, et notamment sur la question de la culpabilité de l'héroïne, la donnée du roman. Encore une fois l'héroïne a été sacrifiée à la société matérialiste.

Dans le roman de Sand, Valentine devenait la maîtresse de Bénédict. Pixérécourt, avec sa moralité habituelle (2), n'a pas voulu s'abaisser à l'adultère; il reçoit l'approbation du « Journal des Débats » et du « Voleur ». Ce dernier tire même du succès de la chaste pièce de Pixérécourt et Cornu cette conclusion que « le drame moderne s'est engagé dans de mauvaises voies, et qu'il est encore possible de réussir au théâtre sans l'assistance **obligée** de l'adultère, de l'inceste et du viol. » (3).

Le drame s'achève avec un combat à coups de poings entre l'amant et le mari, dans lequel celui-ci est terrassé et étranglé par son adversaire.

Scribe donne, avec Mélesville, en 1836, une autre « Valentine »; mais ce n'est plus guère la Valentine de G. Sand. Ce drame de Scribe est fait d'une nouvelle de Balzac, « La Grande Bretèche », imitée à son tour d'un opéra-comique de Scribe lui-même, « Le Maçon »: donc Scribe s'imitait indirectement en remaniant pour le théâtre « La Grande Bretèche ». Le sujet n'est pas éloigné de celui des pièces que nous venons d'examiner :

(1) « Valentine » comparée... 1834.

(2) V. la thèse de M. W. G. Hartog.

(3) « Voleur », 25 mars 1834.

il est question d'une pauvre femme dont le mariage n'a été autre chose qu'un contrat de vente et que son mari, vieux et jaloux, brutalise.

L'infortunée Valentine pleure sans cesse. On lui apprend, pour comble d'horreurs, que son mari est bigame ; alors Valentine, qui aime en secret un jeune Espagnol dont elle est adorée, mais dont elle a constamment repoussé les avances, cesse de se défendre d'une passion devenue légitime. Elle donne rendez-vous, la nuit, dans sa chambre, à Lara : Valdini surprend les amants et fait murer le recoin du mur où Lara se cache. L'instant d'après, la vraie épouse de Valdini arrive : le scélérat tremble et on enfonce la muraille à temps. On a rendu le mari trop brutal cette fois, et la pièce tombe.

Nous avons vu dans les pièces de « Valentine » et d' « Indiana » une dénonciation implicite de ce qu'on appelle les mariages de raison. Cet aspect matérialiste du mariage est relevé dans d'autres pièces de théâtre, depuis le « Mariage d'argent » de Scribe, qui est de 1827, jusqu'à la « Comtesse de Sennecey » (1848).

La comédie de Scribe avec laquelle la série commence, a formé l'objet de l'étude de M. Ch. Desgranges ; nous ferons observer seulement que la pièce relève le rôle nouveau que joue l'argent dans la société, les tendances nouvelles vers le matérialisme (1). Ce matérialisme exagéré envahit tout ; le mariage devient un moyen d'acheter

(1) « La scène a changé : aux prestiges de la gloire ont succédé ceux de la fortune. Dans ce siècle d'argent, ceux qui ont de la fortune sont des heureux du siècle. » (a. I, sc. 3).

une charge d'agent de change (1). Et Scribe, tout en admettant le rôle puissant qui est assigné à l'argent dans la société, de nier qu'il doive se superposer à toute autre considération quelconque, et qu'il doive lui être permis de se sacrifier l'amour et le bonheur conjugal (2).

C'est encore une pièce de Scribe qui a donné lieu, en 1829, aux « Suites d'un Mariage de Raison ». Scribe avait, dans son « Mariage de Raison » (3), uni deux époux pour des causes de convenance : Brunswick et Lérès ont voulu montrer les suites d'un mariage reposant sur des bases pareilles : ce sont des regrets amers, des chagrins domestiques, l'infidélité et le malheur de la femme, le désespoir du mari, qui s'ensuivent de l'union imaginée par Scribe. Pour dénouement de tous ces malheurs, nous avons le mari qui tue l'amant d'un coup de pistolet.

V. de Saint-Hilaire fit représenter à la Renaissance, en 1839, un drame où l'on voit le matérialisme du siècle causant la ruine de deux jeunes femmes. Ce sont ici deux femmes mariées à des hommes avec lesquels elles n'ont rien de commun, et cela pour des considérations d'argent tout simplement. Dans l'un des cas, le mariage aboutit au malheur du mari et de la femme; dans l'autre, à la mort du mari, et, il s'en faut de peu, à celle de la femme aussi.

Le dénouement de la pièce était imprévu; il attira les

(1) « Mariage d'argent », I, 5.

(2) Cf. cet endroit d'un vaudeville de 1838 : « Les parens d'aujourd'hui sont singuliers! Ils font épouser à leurs filles des hommes riches, considérés, ils n'entendent rien au bonheur de leurs enfans. » Sc. 1^{re} « Le Discours de Rentrée », par Rougemont.

(3) Scribe et Varner : « Le mariage de Raison », 1826.

éloges de la critique. « Ce drame a beaucoup réussi; on l'a écouté avec intérêt, on a versé de douces larmes » (1). Si, ailleurs, on parle de « succès d'estime » et de « demi-recette » (2), c'est que la vogue de la pièce ne se soutint pas longtemps.

«La famille Renneville» relève, en 1843, le même sujet. Il s'agit, dans l'espèce du prologue de cette pièce, d'une jeune personne aimée d'un homme riche, que ses parents la forcent à épouser sans amour. La jeune femme fuit la maison conjugale, abandonnant le mari et l'enfant qu'elle abhorre. — Dix-huit ans après, son époux, mort de désespoir, elle rentre dans la maison de son beau-père, pour veiller sur sa fille qui ne la connaît pas. Cette fille, à un moment donné, son grand-père veut la forcer à son tour à un mariage qui lui répugne: la mère intervient alors pour l'en empêcher, en représentant à M. de Renneville les conséquences d'une union forcée.

En 1848 nous avons une condamnation finale (3) du mariage mercantile, dans «La Comtesse de Sennecey». Le comte de Sennecey aime une orpheline sans fortune : c'est pour cela même qu'il ne peut épouser Georgina et qu'il épouse sa cousine. La comtesse ne tarde pas à

(1) « Débats », 10 juin 1839.

(2) « Voleur », 20 juin 1839.

(3) V. aussi « Eulalie Granger » (p. 46). Eulalie a été « achetée », comme elle le dit, mineure encore, par un vieillard riche dont l'âge rendra impossible l'accord entre les deux époux.

s'apercevoir que son mari aime Georgina, laquelle de son côté a la supériorité d'âme de repousser les avances du comte. Bientôt la maison conjugale devient un enfer pour les deux époux. La comtesse attende à sa vie. Un ami de la maison se trouve là à point nommé pour la sauver : quelle sera la suite ? Le drame ne nous le dit pas, car il s'arrête là. La critique contemporaine l'a fort bien vu : « la ramènera-t-il au bonheur ? C'est là la question... » (1).

Un autre aspect du mercantilisme se trouve dans les mariages mal assortis par rapport à l'âge des deux époux :

« L'on unit la vieillesse à la beauté !... on se trompe, et l'on se méprise mutuellement ! et l'on s'étonne ensuite des désordres et des malheurs qui surviennent !... Quelle différence si la loyauté et l'affection étaient les bases du mariage, et si le cœur d'une femme ne se donnait qu'au noble cœur qui palpite aux mots d'amour, de gloire et de bonheur ! » (2)

Alexandre Dumas, pour prouver la vérité de cet axiome que l'amour doit être le monopole de la jeunesse, part de l'antithèse (3). Il représente un vieillard marié, heureusement comme il le pense, avec une jeune femme qu'il a rencontrée en Italie ; ce vieillard croit avoir pris un nouveau bail de vie par le seul fait d'avoir persuadé cette jeune femme à devenir sa compagne. Le malheureux doit avouer à la fin du cinquième acte, qu'en songeant, lui vieillard, à épouser une femme jeune, il a voulu intervertir une « loi de la nature ».

(1) 15 septembre 1848. « Le Voleur ».

(2) V. « Les Honneurs et les Mœurs » (1840) (I, 6).

(3) Dans « Teresa » (1832).

Ce n'est pas cette thèse, qui est pourtant explicite, qu'on relève dans « Teresa ». On est, en 1832, au milieu de la vogue dramatique de l'adultère : on voit dans « Teresa » un « pendant d' « Antony » », une « variation sur le même thème » (1), et pas autre chose.

C'est que, comme dans « Angèle », la peinture de la passion qui, à proprement parler, ne devait être qu'un moyen, est devenue la fin de l'ouvrage.

Dans la comédie-vaudeville de « La Pensionnaire Mariée », Scribe et Varner ont imaginé un dénouement singulier pour un de ces cas de jeunes femmes mariées contre leur gré à des barbons. Le mari de cette pièce a quatre-vingts ans, la femme est âgée de dix-huit ans; l'amant a vingt ans environ. Le dénouement est sans duel, sans suicide, sans rupture même; le mari dit à l'amant : « Attendez. »

En 1834, dans la pièce d'Hippolyte Auger, « Un Dévouement », il est question d'un vieux général, devenu homme d'Etat, qui a épousé une jeune orpheline. Dans son absence, sa jeune femme fait la connaissance du neveu du général, le jeune M. Adrien, et l'aime. Le vieux général accepte l'ambassade de Saint-Pétersbourg. C'est « Un Dévouement », car on a pris peine de nous apprendre au préalable que le climat de la Russie pour lui ce serait « la mort ».

(1) « R. d. M. », 15 janvier 1834, p. 147.

L'auteur crut devoir retirer son œuvre du Théâtre-Français, où elle ne fut guère bien reçue.

En 1837, on vit représenter deux ou trois pièces sur ce même sujet de l'amour monopole de la jeunesse. « Eulalie Granger » est formelle : « Voici l'horoscope de tout ménage où le mari a trente ans de plus que sa femme. Si la jeune fille est faible et timide... elle sera en butte aux caprices d'un mari qui lui inspirera plus de crainte que d'amour ; si, au contraire, elle est légère, coquette, elle tyrannisera son époux et le rendra malheureux!... Dans ces mariages-là, il y a toujours une victime, souvent deux... quelquefois trois. » (1). C'est le cas d'Eulalie elle-même. Jeune fille de dix-sept ans, on l'a mariée à un vieillard de cinquante-cinq ans : elle sortait du couvent. La loi permet aux parents et aux tuteur de marier les mineurs à qui bon leur semble, pourvu qu'ils obtiennent l'assentiment formel de ces gens trop jeunes encore pour savoir ce qu'ils font. Là-dessus, protestations de l'auteur, qui fait parler ainsi son héroïne : « Ah! nous y voilà... je vous ai achetée, vous êtes à moi... en vertu de je ne sais quel article du Code... Eh! monsieur, j'avais dix-sept ans quand j'ai ratifié le marché passé par mon père et ma mère!... Sait-on ce qu'on fait à dix-sept ans? j'étais mineure, suivant vos lois, qui ne permettent pas à une jeune fille de disposer de sa fortune... et qui l'autorisent à disposer de toute son existence! mes parents m'ont-ils consultée quand ils m'ont vendue?... Vous connaissais-je? (2).

(1) « Eulalie Granger », I, 7.

(2) Ibidem, III; 2°, 5.

Le dénouement est significatif. Les parents d'Eulalie, usant des droits que la loi leur reconnaît, emmènent leur fille pour ne plus la quitter; le mari, seul avec son ami, se rend compte que « l'amitié est le lot des vieillards, l'amour n'appartient qu'à la jeunesse ».

« Huit Ans de Plus » est le titre d'un second drame de 1837 qui se donne pour objet de fixer avec une certaine précision les rapports d'âge tels qu'ils doivent être dans une union idéale. Les auteurs avaient repris le sujet d'une comédie jouée au Théâtre-Français : le « Jeune Mari », pour en faire un drame de la Gaîté.

Le principe que pose ce drame porte que, pour faire un heureux ménage, il faut ou bien que les deux époux soient du même âge ou bien que l'homme soit plus âgé que la femme (1). Est inadmissible le mariage d'une femme plus âgée que son prétendu, pour cette raison que les femmes vieillissent plus vite que les hommes. Exemple : une femme de vingt-huit ans ne peut épouser un homme de vingt ans; ce sont les âges d'Henriette et Emile.

Il s'agit dans la pièce d'un mariage d'amour : aucun détail accessoire ne vient donc troubler l'intégrité de la thèse. Au début, tout va bien. C'est l'opinion du monde qui commence le mal, avec son sarcasme moqueur : elle ébranle les liens qui unissent les deux époux. Peu à peu, et de plus en plus, la disparité d'âge s'accroît. Emile aime ailleurs, et Henriette, après avoir pensé au suicide, s'éloigne. A son retour, elle retrouve son époux marié à

(1) C'est l'avis qu'exprime Henriette, assagie, à sa cousine Pauline.

Pauline, et pour le sauver du crime elle se donne la mort.

Henriette est morte pour avoir épousé, à vingt-huit ans, un homme de vingt.

La thèse que nous avons vue dans cette pièce se prolonge l'année suivante dans une comédie en trois actes de Rosier. Cette comédie réitère le principe que le mariage d'un homme avec une femme plus âgée que lui est inadmissible; elle en développe avec plus de précision que « Huits Ans de Plus » les raisons (1). L'auteur constate un fait : que les jeunes hommes de vingt ans ont un faible pour les femmes de trente. Il trouve que c'est une folie pour un homme de vingt ans d'épouser une femme de trente ans, et donne à titre d'exemple un cas dans ce genre. Moran a épousé sa femme à sa sortie du collège, à l'âge de vingt ans; Ernestine faisait l'admiration des jeunes gens de l'âge de Moran, quoiqu'ayant dix ans de plus qu'eux. Le malheur — et Moran ne tarde pas à s'en rendre compte — c'est que la femme vieillit plus vite que le mari.

« Que sera-t-il plus tard, dans dix ans?... car aujourd'hui elle est encore passable... presque... Quand elle est habillée, elle peut se faire illusion, et moi aussi, de loin à loin; mais dans dix ans, elle en aura quarante-huit et moi je serai jeune encore... Elle ne sera plus passable, et moi je ne serai pas trop mal... Elle ne pourra plus s'abuser, ni moi non plus, et alors... alors ce sera un enfer. » (2).

(1) A la scène II du 1^{er} acte.

(2) A. I, sc. II.

Cette thèse provoqua des réclamations violentes, en particulier de la part du « Journal des Débats ». Janin prit le ciel à témoin que « trente ans, c'est justement le bel âge des transports, des passions, des folies féminines... et certes c'est nous faire une violence étrange que de vouloir dépoétiser la femme de trente ans pour en faire une garde-malade » (1). Et, fort de l'autorité de Balzac, il réclamait pour « la trentième année florissante et passionnée » droit de cité dans la littérature.

Le dénouement d'« Une Femme Raisonnable » est le suivant : Paul, jeune homme de vingt-deux ans, éclairé par l'expérience de Moran, se garde bien d'épouser la femme de trente ans qui lui avait inspiré une passion violente, et s'unit au contraire à une jeune fille âgée de dix-huit ans seulement. Quant à la femme de trente ans, elle épousera un homme de quarante. Règle générale : un homme doit épouser une femme moins âgée que lui.

Dans « La Protectrice », de Souvestre et Brune, les rôles sont intervertis : cette fois, c'est la femme mûre qui s'éprend avec infatuation d'un homme bien plus jeune qu'elle. Par bonheur, la protectrice est déjà à peu près fiancée à un auteur de romans qui affiche un égoïsme en réalité factice ; c'est grâce à lui que la pièce se dénoue par le triomphe de l'amour jeune et la résignation de la romanesque protectrice, laquelle épouse son « grand homme ».

(1) « Débats », 29 janvier 1838.

Après la vogue assez soutenue des pièces où l'on trouve l'exposé des désavantages de l'union d'un homme avec une femme plus âgée que lui, voici qu'en 1842 nous revenons à la lignée originelle des pièces en sens inverse. « Emery le Négociant » marque cette reprise de la tradition perdue depuis 1837. A côté de deux thèmes insignifiants, nous y trouvons le cas d'une femme mariée contre son gré à un homme de dix-sept ans plus âgé qu'elle : mariage qui finira mal, l'épouse oubliant ses devoirs pour suivre celui qu'elle aimait avant de contracter ce mariage d'obéissance, un jeune homme âgé de vingt-cinq ans, comme elle-même; le mari outragé tuera l'amant de sa femme, laquelle achètera le pardon de son mari en lui sauvant la vie.

La fréquence de ce genre de dénouement dans les sujets qui traitent des suites d'un mariage de convenue ou d'obéissance entre deux personnes d'âges différents montre combien le théâtre était sous l'empire du procédé et quelle était sa défiance de tirer des principes leurs conséquences logiques. Presque dans chaque cas nous trouvons des dénouements truqués qui donnent l'impression que l'action reste incomplète et que cela va recommencer.

Nous avons quelques exemples, dans le théâtre à l'époque romantique, de pièces qui se donnent pour tâche de critiquer un article spécifique dans le Code civil au sujet du mariage. C'est dans une comédie-vaudeville de N. Fournier : « Madame Veuve Boudenois », que nous trouvons d'abord cette critique. La pièce porte sur l'article 170 du Code, en vertu duquel un mariage con-

tracté à l'étranger est nul en France, à moins que les contractants n'aient pris la peine de l'y faire publier (1). Fournier oppose, à cette attitude de la loi, celle de la morale; il indique qu'on blâmerait la femme qui tâcherait de bénéficier de la provision de cet article.

Un drame de 1839, qui fit beaucoup de bruit, s'intitule : « Un Ménage Parisien ». « Depuis déjà bien longtemps que le mariage a été voué à toutes les haines et à tous les ridicules de la nation française », rapporte à son sujet le feuilletonniste des «Débats», «je ne crois pas qu'on ait poussé plus loin la haine de l'institution que dans le présent drame» (2). Jamais on n'avait rendu le mari plus haineux, pour dire le moins. Ce « chena-pan» comme Janin l'appelle, a épousé la dot de sa femme plutôt que la malheureuse elle-même : une fois la dot épuisée, il la quitte, et s'en va à Bruxelles. De là il revient, et avec l'insolence d'un maître pour son esclave, commande à sa femme de le suivre en Amérique, s'appuyant sur l'article 214 du Code, qui porte que : « La femme est obligée d'habiter avec le mari et de le suivre partout où il juge à propos de résider. »

La pauvre femme attende à sa vie; mais un coup d'épée vient la délivrer de son mari.

(1) Une comédie en deux actes jouée à l'Odéon en 1845 (« L'article 170, ou Un Mariage à l'Etranger »), suivit la pièce de Fournier. Une actrice parisienne séduit un jeune garçon et se fait épouser de lui en Allemagne. Dans un accès de générosité, voyant qu'elle le rend malheureux, elle profite de l'article 170 pour lui rendre sa liberté. Il pourra épouser une cousine riche à millions qui arrive de Pondichéry.

(2) « Débats », 24 juin 1839.

La « Presse » (1) traite la pièce de « vaudeville humanitaire et palingénésique »; les « Débats », constatant le succès de rire de ce « petit drame lugubre », font observer que « l'horrible article » en question « n'est exécutoire que dans le royaume du Code civil. » (2).

Après la convenance d'âge, qui est l'essentiel, le théâtre à l'époque romantique réclame, dans le mariage, une convenance d'éducation, comme une condition à peine moins essentielle.

C'est Ancelot qui indiqua cette voie, avec sa « Charlotte, ou Un Mariage d'Amour » (1833). Il y soutenait que « sans les mêmes goûts, sans les mêmes idées, les mêmes habitudes » — c'est là ce qu'Ancelot entend par l'éducation — « il n'y a point de bonheur dans l'intimité » (3). Il s'agit d'un jeune noble comme les affectionnait Ancelot, épris d'une femme du peuple. Sa mère objecte : « l'éducation de cette fille la sépare de vous plus encore que sa naissance. Mon cher Arthur, croyez-en votre mère! Charlotte n'a ni vos habitudes, ni vos idées; et, dans l'intimité, cette disconvenance se ferait sentir à chaque instant. C'est là qu'est la vraie mésalliance » (4). Arthur est sourd néanmoins à la voix de la raison; il épouse Charlotte, si bien qu'Arthur en devient malheureux, et Charlotte aussi : le mari abandonne sa femme pour aller courtiser une baronne et en

(1) « Presse », 18 juin 1839.

(2) « Débats », 24 juin 1839.

(3) « Charlotte », IV, I.

(4) Ibid. I, 7.

faire sa maîtresse. Charlotte en vient à regretter de son côté son ami, homme du peuple.

L'année suivante, parut à la Porte Saint-Martin « La Nappe et le Torchon », pièce dans laquelle un noble épouse également une femme du peuple, pour leur malheur mutuel. L'incompatibilité d'habitudes et de goûts résultant de la divergence qui existe entre la femme et le mari en fait de naissance, et surtout d'éducation, finit par amener la rupture du ménage. Le mari s'en va en Italie; là, il déshonore la femme d'un Milanais, lequel, pour se venger, vient en France dans l'intention de séduire Annette. Le mari, revenu de voyage, ne tarde pas à entendre des bruits calomniateurs : alors la jalousie l'emporte et éveille l'amour. Sa femme, durant son absence, s'est mise à l'étude et s'est déniaisée : elle est devenue instruite et accomplie, la disparité d'éducation a donc disparu.

L'idée qui revient à chaque instant dans ce drame, c'est que les classes ne doivent pas se mélanger dans le mariage, et que de leur mélange il ne peut résulter que le malheur.

En 1837, Empis montre, dans sa comédie de « Julie, ou Une Séparation », deux époux mariés pour des raisons de convenance quand la femme avait seize ans à peine. L'éducation et les habitudes des jeunes gens sont d'une incompatibilité éclatante : l'inhumanité des liens qui les unissent est d'autant plus grande que les futurs époux se connaissaient à peine quand le père de Julie arrêta leur mariage. Dans ces conditions, Julie et Armand font le malheur l'un de l'autre : c'est ce qui arrive, selon Empis, à tous ceux qui fondent leur foyer sur autre chose que l'amour.

Un vaudeville de la même année, qui obtint un succès de très longue durée, « Bruno le Fileur », des frères Cogniard, arrive à la même conclusion que la pièce d'Ancelet. Il soutient que l'inégalité de naissance, et particulièrement cette disparité d'éducation et d'habitudes qu'elle implique et entraîne, sont des choses qui, loin de disparaître, ainsi qu'on l'espère follement, avec le mariage, lui survivent au contraire et peuvent devenir un obstacle formidable au bonheur de deux époux. En principe, donc, la convenance d'éducation et l'égalité de naissance doivent être des conditions du mariage idéal : quand le mal est fait, c'est au plus haut à s'abaisser vers le plus bas. Dans ce cas-ci, c'est la femme qui se forme aux goûts de son mari, mais dans un autre cas, il est à présumer que le mari devrait se former aux habitudes de sa femme; ainsi donc, dans « Charlotte », Arthur aurait dû jouer le rôle que joue dans la pièce Charlotte. L'avis de la femme de Bruno le Fileur, après une tentative malheureuse de la part de son mari pour s'élever jusqu'à elle, c'est qu'il est plus facile de s'abaisser que de s'élever.

En 1838, dans « Sara la Juive », un nouvel élément, pourtant analogue, s'ajoute à la similitude d'éducation comme condition requise du mariage. Cet élément, c'est l'identité de religion : une Juive, suivant Fontaine et Deschamps, aurait tort de ne pas épouser un Juif. C'est la conclusion que révèle à Sara un songe du genre de ceux que mit à la mode au théâtre le vaudeville de « Victorine »; Sara aimant un chrétien, s'y voit maudite

de son père et vouée en conséquence au malheur. Eveillée, elle se décide à épouser le Juif son cousin.

Après la convenance d'éducation, celle de caractère. On n'en finirait pas à relever toutes les pièces où l'on trouve des femmes mariées à des époux dont le caractère n'a rien de commun avec le leur : nous en avons vu des exemples quand nous parlions de la protestation du drame contre l'envahissement du mariage par le matérialisme du siècle.

Le cas n'est pas toujours aussi simple que dans cette « Haïdée » de 1837 où l'on trouve une jeune grecque mariée à l'âge de quatorze ans, de gré, non de force (1), à un riche manufacturier français, dont le matérialisme et spécialement l'esprit systématique ne tardent pas à se heurter au tempérament fougueux de sa femme; et la voilà tour à tour « femme, mère, et maîtresse », pour mourir « pestiférée », un peu plus tard que son mari, qui se suicide. « Haïdée », c'est la thèse brute que nous avons trouvée ailleurs mêlée à d'autres éléments.

Charles Duveyrier, socialisant de marque, est plus positif, dans sa comédie : « Faute de s'entendre », où il tâche de démontrer qu'en fait de mariage on ne saurait trop prendre de précautions : « on a tant de peine à s'accorder », juge-t-il, « même quand il n'y a pas d'obstacles », d'ordre matériel, à rencontrer. C'est que le plus grand obstacle de tous est la difficulté de s'entendre. Et Duveyrier nous cite l'exemple d'un mariage

(1) Elle indique qu'en Grèce les femmes arrivent à leur maturité plus tôt qu'en France.

d'amour : les amoureux s'entendent mal, à cause, il est vrai, de la compréhension exceptionnellement obtuse du prétendu. L'histoire est risible et insignifiante, mais c'est le prétexte pour Ch. Duveyrier, qui en cherche, pour exprimer une généralisation et poser un principe.

Dernier élément essentiel au mariage, selon une pièce de 1838, c'est un sentiment de devoir chez les deux époux. C'est dans le « Marcel, ou l'Intérieur d'un Ménage », d'Hippolyte Auger, écrivain aussi sérieux que Charles Duveyrier, et comme lui adonné à des tendances socialisantes, que nous trouvons l'énoncé de ce nouveau **desideratum**. La pièce part, comme la plupart des autres, du principe que l'amour ne suffit pas, bien qu'il soit l'essentiel (1). Pourquoi ne suffit-il pas? Pour cette raison qu'il est toujours et nécessairement plus fort d'un côté que de l'autre, et qu'il ne dure pas.

Il faut donc ajouter quelque chose de plus stable que lui; cet élément de stabilité, ce sera le sentiment du devoir chez les deux époux. Sans ce sentiment, on est condamné d'avance à « la désunion, la misère, une femme sans asile, des enfants sans avenir, sans pain... des orphelins peut-être... jetés sur le pavé d'une grande ville ».

A aucun moment, entre 1827 et 1850, le

(1) « Marcel, dans un mariage d'amour il n'y a de durable que l'amour, et l'amour passe vite; il y a toujours du malheur, parce que des deux personnes l'une aime plus que l'autre et plus longtemps que l'autre. » (« Marcel », I, 1.)

divorce ne fut rétabli en France. On prit violemment parti pour ou contre son rétablissement à partir de juillet 1830, et la question passa de la tribune au théâtre. Elle y paraît dès 1831, dans deux pièces capitales, et s'y maintient surtout jusqu'en 1833.

Ancelot donna « Un Divorce » en 1831 : il y montrait une jeune femme divorcée et remariée, à qui son second époux fait cruellement ressentir les outrages que lui infligent le sarcasme du monde. En prononçant le divorce, la justice a accordé au mari la garde de l'enfant; l'envie prend la femme isolée de revoir son petit; mais le père s'éloigne avec lui, car la présence de cette femme qu'il aime lui fait mal. Pour comble, son amant ne l'aime plus; ne pouvant supporter plus longtemps le mépris du monde, il l'abandonne. La voilà donc « damnée sur terre ». L'« Entr'Acte » en tirait cette conclusion: « Une femme qui abandonne un premier mari ne sera pas aimée d'un second, et elle se trouvera entre deux époux, sans l'affection ni l'appui d'aucun d'eux » (1).

L'« Abbaye aux Bois », est vraisemblablement le premier drame franchement romantique qui étudie le problème du divorce. Il parut à la Gaîté en 1832; la scène se passait en 1809 parce qu'il fallait la placer dans une époque qui admît le divorce.

L'auteur, Henri Martin, avait pris son sujet dans un roman moderne du bibliophile Jacob, qui était assez connu (« Le Divorce »); il s'agissait dans ce roman d'un jeune couple vivant en état de concubinage, qui décide de contracter un mariage pour régulariser l'état civil de leur enfant, et dont les malheurs datent de cette décision.

(1) « L'Entr'Acte », 29 juin 1831.

La pièce de la Gaîté part du mariage accompli : il substitue M. Rénal au M. Revel d' « Un Divorce », Mariette s'appelle Julie et le docteur Jenneval du roman se nomme Ernest. A part ces détails, l'action reste la même, à cette réserve que, tandis que, dans le roman, le divorce est prononcé, dans la pièce, un conseiller et magistrat ami des Rénal les en préserve en leur rappelant que : « le précepte impérissable qui dit à l'homme : « tu quitteras ton père et ta mère pour t'attacher à ta femme », ne lui a pas dit : « tu la quitteras, cette femme, sur un soupçon vague... » Il lui a dit : « tu vivras avec elle les bons et les mauvais jours ; tu seras son protecteur, son guide, son appui... jusqu'au tombeau ! » (1).

Le grand argument de l'impossibilité pour les divorcés de se remarier ne fut pas perdu pour les auteurs, qui font dire à leur conseiller à la même scène qui renferme toute la signification de la pièce : « En vain reconnaîtrez-vous votre erreur, en vain voudriez-vous la racheter de tout votre sang ; la loi sera inflexible. Les époux qui divorcent ne peuvent plus se réunir jamais » (2). Et ce conseil est décisif.

Empis donna en 1837, au Théâtre-Français, une comédie de mœurs dont le sous-titre est « Une Séparation », et dont la scène se passe en 1831. Elle condamnait formellement le divorce ; qualifiait le mariage de nœud sacré qu'il « n'appartient pas aux hommes de rompre », mais que la mort seule peut dissoudre, et déclarait que la liberté que donnerait le divorce serait

(1) « L'Abbaye aux Bois », III, 1^{er} tableau, sc. II.

(2) Ibid.

« une honte » (1). Fonder le mariage sur l'amour, tel est, au gré d'Empis, le moyen d'obvier à la nécessité du divorce. Et l'auteur revient à la charge coup sur coup. « Sans inclination... il n'y a point de bonheur dans le mariage! » s'exclame-t-il au début (2); la pièce se termine avec ces mots : « Mes chers enfants, croyez-en votre vieille mère, le plus grand bonheur qui nous soit accordé, c'est l'amour dans le mariage, l'union dans la famille » (3).

Empis avait fait, dans cette comédie dont on releva le sérieux, la tristesse même (4), une étude des suites du divorce par rapport aux époux, et encore plus par rapport à l'enfant; car la fille de Julie, Elise, qui aime le duc de Theyal, et est aimée de lui, souffre autant et plus que ses père et mère par le fait de la position équivoque de sa mère, qu'on calomnie : heureusement, le duc ne se fait pas faute de relever ce défi et fait faire réparation à la mère de sa fiancée. Quant à Julie elle-même, elle souffre dans ses convictions et dans son amour-propre de cette menace de divorce, institution sociale à laquelle elle ne croit pas. Le colonel, lui, n'est pas exempt d'angoisses : revenu d'Amérique sur le bruit que la Chambre doit voter une loi de divorce, il retombe amoureux de sa femme, il passe une nuit de délire à gravir des montagnes et à pleurer. C'est l'inexistence même du divorce qui seule empêche ces malheurs d'être perpétuels; tout au moins elle empêche une situation

(1) « Julie », V, 6.

(2) Ibid., II, 12.

(3) Ibid., V, 7.

(4) V. « Le Voleur », 10 mai 1837. « Excepté le rôle beaucoup trop chargé de l'avoué Crépon, tout est sérieux et même triste dans cette pièce. »

de se développer pareille à celle imaginée par l'auteur d' « Un Divorce ». L'inexistence du divorce est donc un bien.

Une pièce de 1839, « L'Ange dans le Monde et le Diable à la Maison », nous mène un pas plus loin encore dans le même sens. Elle pose en principe que l'inexistence du divorce est un bien, puisqu'elle force les époux à examiner leurs difficultés, ce qui est déjà les éliminer de moitié. Selon Dupeuty et de Courcy, la possibilité seule du divorce décourage de tout effort vers l'harmonie conjugale; ils nous citent un exemple sous l'Empire de deux époux dont la réconciliation était déjà certaine quand Napoléon réhabilita le divorce, après quoi le mari et la femme ne firent plus le moindre effort pour s'entendre. C'est l'abolition du divorce qui, dans leur pièce, force la femme à méditer sur sa conduite vis-à-vis de son mari et sur les mauvais conseils qu'elle reçoit de deux veuves misanthropes : revenue auprès de lui, elle le prie de l'emmener loin de ces mauvaises influences qui auraient pu, en d'autres temps, la mener au divorce.

Unanime pour rejeter le divorce, le théâtre à l'époque romantique s'est demandé aussi quels sont les moyens à employer pour reconstruire un foyer menacé de rupture; ses recommandations à ce sujet doivent être groupées sous deux chapitres, suivant les sexes.

Du côté de l'homme d'abord, il recommande de par-

donner à l'épouse infidèle. Scribe avait prélué dans cette voie par « Une Faute », où il montrait une femme lâchement violentée, dont le mari prenait la défense avec une « héroïque parodie du « c'était moi » des Contes de la Reine de Navarre » (1), avant de se séparer d'elle pour toujours. Ce drame, entaché de tendances romantiques, ne fut guère bien reçu.

George Sand aborda le théâtre en 1840, à un moment, ainsi qu'elle nous le dit elle-même, où « les maîtres s'en étaient peu à peu retirés », et peut-être avec plus de volonté qu'elle nous le dit de lui imprimer une direction nouvelle et consciencieuse (2). « Cosima » revendique pour la femme faible, déchue, le droit à la protection, à l'amitié et à la tolérance de l'homme. Réclamant contre la tendance traditionnelle à rire du mari trompé (3), George Sand montrait un mari appelé à user de la plus grande tolérance envers sa femme et à la protéger contre un homme sans principes qui veut en faire un jouet. Alvise se faisant le champion de la réputation de Cosima, qui aime d'un amour illégitime le malhonnête Ordonio, c'est George Sand, au nom de l'idéalisme, invitant le mari à la clémence, au pardon et au mépris du ridicule facile du monde.

(1) « Le Temps », 20 août 1830.

(2) V. « Préface » au « Théâtre Complet », en 4 volumes.

(3) « Non, la patience, le pardon et la bonté ne sont pas ridicules aux yeux de tous; et si la femme est encore faible, impressionnable et sujette à faillir, dans les temps où nous vivons, l'homme qui se pose auprès d'elle en protecteur, en ami, et en médecin de l'âme, n'est ni lâche ni coupable : c'est là la moralité que je voulais proclamer. L'idée n'était pas neuve; la religion du Christ l'avait proclamée avant moi... » (Préface de « Cosima. »)

« Cosima » avait été impatiemment attendue (1) : la réalité fut une amère déception pour le public, et la pièce fut accueillie par des sifflets. En vain l'auteur voulut-il remédier aux défauts du dénouement par un nouveau cinquième acte : la pièce manqua. La « Revue des Deux Mondes » parla de rivalité d'auteurs, d'animosités littéraires, et surtout de l'hostilité des indifférents à cause de la moralité de la pièce : la thèse de l'auteur se heurta à l'esprit gaulois. Accessoirement, il paraît avéré que, à la seule exception de Mme Dorval, la pièce fut déplorablement jouée : tous les documents sont d'accord sur ce point.

La thèse contenue dans un drame de la même année que « Cosima » est sensiblement pareille, et reçut, de la part de la presse du moins, un accueil analogue. Il est question, dans « l'Honneur d'une femme », de la femme d'un négociant qui a eu un moment de faiblesse et a cédé aux vœux d'un commis de son mari. Cette femme, qui s'appelle Mme Danvilliers, est encore persécutée par son amant devenu l'associé de son mari. Elle s'évanouit en écoutant une tirade formidable que déclame M. Danvilliers contre l'adultère ; au lieu de lui faire respirer des sels, le mari, troublé, lui verse du poison. Dans sa fièvre, Mme Danvilliers révèle tout : l'amant se suicide et Danvilliers pardonne à sa femme. Cette moralité fit écumer de rage Jules Janin, en vrai bourgeois qu'il était, dans un article où il déployait toute sa verve spirituelle (2), et rattachait la pièce à l'influence de George Sand.

(1) « R. d. M. », 1^{er} mai 1840.

(2) « Débats », 29 juin 1840. « Ce drame appartient tout entier à la fameuse doctrine de renoncement, laquelle a déjà produit tant de mauvais drames et tant de beaux livres... »

« Pauline, ou le Châtiment d'une Mère », est le titre d'un drame de la Porte-Saint-Martin, joué en 1841, dans lequel il est question de la femme d'un avocat qu'on a calomniée et que son mari répudie : la malheureuse suit les pas de son mari et de son enfant, pour finir par convaincre M^e Debray de son innocence et obtenir son pardon pour une demi-faute. « Pauline » appartient à la lignée de pièces qui commence avec « L'Abbaye aux Bois », en passant par « Une Faute » : dans chacune d'elles, il s'agit de femmes qui ne sont pas franchement coupables. Dans ces conditions, le pardon réclamé se trouve considérablement facilité; c'est donc dans « Cosima » et « l'Honneur d'une Femme » qu'il faut chercher la thèse pure.

Ajoutons-y « Faute d'un Pardon », qui est de 1847; Porel et Mouval traitent cette pièce d' « arlequin dramatique fait de morceaux pris à « Une Chaîne » et surtout trop inspiré, dit-on, de « Fernande », la délicieuse nouvelle de Jules Sandeau ». Nous y retrouvons le cliché de la jeune femme de vingt ans mariée à un vieillard de cinquante ans, avec lequel elle n'a ni les sympathies ni les goûts en commun.

Si la ressource de l'homme se trouve dans le pardon généreux du passé, du côté de la femme c'est l'amour maternel qui, suivant le « drame moderne », doit devenir le constructeur du foyer. De nombreuses pièces de théâtre romantiques montrent cet amour comme plus fort que l'amour de l'homme et de la femme.

« Une Mère », de 1833, représente, d'après Ernest

Desprez (1), une femme qui, pour faire plaisir à son père mourant, signe l'acte d'annulation de son mariage, mais chez qui l'amour maternel l'emporte encore sur la tendresse filiale : son père mort sans pardonner à sa fille, Lélia a encore l'angoisse de voir son mari, qu'elle vient de faire emprisonner, lui enlever leur enfant, lequel est élevé sans connaître sa mère. Mais enfin, celle-ci parvient à le retrouver, et l'enlève à son tour : suit une scène des plus poignantes (2) entre la mère, qui cajole son enfant, et le petit qui ne voulant pas la connaître, recule devant ses caresses pour finir par se jeter à son cou. Ayant conquis le cœur de l'enfant, celui du père lui est acquis, et le mari pardonne.

Dans « Un Enfant », qui parut en 1834, Charles Desnoyer reprend le sujet du roman, et en suit le récit avec plus de fidélité. La critique réclame fort contre ce second remaniement du roman (3).

L'étude du théâtre de cette époque au sujet du mariage nous amène à quelques conclusions exactes, qu'il vaut la peine de récapituler d'une façon raisonnée.

Si ce théâtre est unanime sur un point, c'est pour déclarer que, sous la forme existante, le mariage est

(1) « Un Enfant », roman en 3 volumes (1833). C'est l'histoire d'une femme séduite et abandonnée, qui étouffe son enfant plutôt que de le rendre à son ravisseur.

(2) C'est la scène 4 du 2^e acte; une scène dans laquelle tout est laissé au jeu de l'actrice. La pièce était faite pour Mme Volnys, qui débutait dans les rôles de mères : elle fit sensation par son jeu émouvant dans cette scène.

(3) « Le Voleur », 25 juin 1834. « Jamais par aucun temps et dans aucune littérature on n'a poussé aussi loin qu'aujourd'hui la manie de dramatiser les livres... C'est sans doute pour cela que nous ne possédons pas aujourd'hui de littérature théâtrale... », etc.

un mal, et un mal qu'il convient d'éliminer. Un mal, parce que d'abord il appartient à un système social de fond en comble défectueux et ouvertement injuste, dont il reproduit l'inégalité et l'injustice. Ensuite, parce qu'il impose à l'homme et à la femme des liens d'une rigueur et d'une indissolubilité excessives : à ce point qu'il est devenu une pesante chaîne de responsabilités au lieu d'être une source de bonheur.

C'est aussi qu'on abuse du mariage : le matérialisme du siècle nouveau le ternit de son souffle destructeur. Sous son empire, l'argent est devenu le seul arbitre de l'union des familles; on marie ses filles comme on achète des titres, et pour la même raison. On les associe à des vieillards, avec une suprême indifférence pour les suites d'un mariage mal assorti, d'où l'amour est absent. Dans ces conditions, l'homme est fondé à croire sa femme sa chose, et à s'imaginer que le droit est de son côté, le devoir de celui de la femme. Dans ces conditions aussi, la femme se révolte; et le mariage encourage aussi l'adultère (1).

On a donc eu raison de dire que le théâtre à l'époque romantique prend résolûment parti contre le mariage; mais tel qu'il le voit autour de lui. Dès lors, deux questions se posent : que prétend-il lui substituer? — que fera-t-il, en attendant, de ceux dont le mariage a fait le malheur? A cette dernière question, la réponse est formelle. Ce théâtre, qui rejette le mariage, n'admet pas le divorce : il exprime l'avis que, si le mariage, tel qu'il existe, est un mal, le divorce en est un plus grand encore.

Comme alternatives au divorce, de beaucoup préférées

(1) V. le drame de « Juliette », au chapitre suivant (1834).

rables à lui, il indique le généreux pardon du mari à la femme faible, déchue au besoin, mais repentante. Il recommande aussi de recourir à un second élément de solidarité maritale : les sentiments qu'éveillent chez la femme surtout, mais chez l'homme aussi, la naissance d'un enfant. Le théâtre romantique trouve l'amour maternel capable de reconstruire le foyer.

Reste toujours la question du mariage, où plutôt de ce que veut lui substituer le « théâtre moderne ».

Éliminer la forme du mariage qui existe. Donner droit de cité à l'amour, fonder le mariage sur l'amour. Prendre garde que les futurs époux possèdent la première de toutes les conditions essentielles : l'amour, qui est le privilège de la jeunesse et auquel rien ne correspond chez les vieillards qu'infatuation ou rago-tage. Veiller avant tout à ce que seules des personnes de même âge, ou bien près de l'être, puissent s'unir par les liens du mariage; voilà la première chose à faire. Le théâtre à l'époque romantique se garde fort de rejeter le mariage en tant que mariage; il s'est borné à en signaler les défauts. Ce théâtre, auquel la réalité faisait mal au cœur, a entrevu la possibilité d'une union idéale des deux sexes, et s'est plu à en énumérer les conditions; quelquefois, mais pas toujours, en prenant le contrepied de la réalité. Il veut rayer des coutumes, du Code même, les articles ou les préjugés qui écrasent et humilient la femme; mais aussi il veut que, dans son union idéale, toutes mesures soient prises pour s'assurer qu'il n'y ait pas seulement une substitution d'autres maux à ceux qu'il veut faire disparaître.

(1) Il existe une seule pièce, qui est de 1849 : « Les Trois Etages » de Ch. Desnoyers, qui préconise à la façon de George Sand

Ce n'est pas dans ce théâtre qu'il faut chercher le préjugé de la classe (1) : nous allons le voir. Toutefois, il exprime l'avis que, pour faire heureux ménage, il est de première importance qu'il y ait de part et d'autre cette ressemblance de goûts, de sympathies et d'habitudes, qui provient d'une éducation analogue ou identique.

Car, et c'est là qu'il en vient en définitive, l'amour qui est pourtant indispensable, ne suffit pas dans le mariage idéal.

Et d'abord, veillez à ce qu'il y ait accord de tempérament : l'amour peut exister indépendamment de lui; mais indépendamment de lui aucun couple ne doit s'unir dans le mariage. Il faut que les futurs époux s'entendent.

Ajoutez encore un sentiment mutuel de devoir chez les époux : élément de stabilité pour le foyer. Les devoirs ne sont pas uniquement du côté de la femme, le libertinage n'est pas le droit de l'homme; et ce sentiment de devoir survivra à l'amour même.

l'union des classes par le mariage. Le cas est très exceptionnel; il est probablement inspiré des « Trois Quartiers » de 1827, par Picard et Mazères.

CHAPITRE III

La question de l'adultère

« Antony ». — I. Dénonciation de l'amour libre : a) parce qu'il ruine le foyer; b) parce qu'il frappe la femme et c) l'enfant; d) cruauté de l'adultère; e) ses liaisons; f) l'attitude féministe. — II. Compassion pour les femmes déchues; purification par l'amour; la courtisane vertueuse; la société responsable de la déchéance des femmes.

Nous nous proposons dans le présent chapitre d'étudier la conception de l'amour et de son rôle dans la vie qui apparaît dans ce théâtre social. Comment ce théâtre a-t-il envisagé la question sociale de l'amour, quels freins lui a-t-il reconnus? C'est ce dont nous permettra de juger une analyse du drame passionnel romantique.

Et le théâtre à l'époque romantique s'est beaucoup intéressé à la question. Son apport sur ce chapitre est plus volumineux que sur n'importe quel autre dans la catégorie des sujets d'actualité.

« Antony » est bien l'apothéose de l'adultère, la revendication du droit imprescriptible de l'amour. Il est vrai que le cas est exceptionnel et que, la donnée du bâtard une fois admise et le prétendu ostracisme dont

il serait l'objet une fois constaté — nous aurons à y revenir — la société peut être considérée comme ayant jeté la première le défi. Généralisé, le sens d' « Antony » comporte que la société impose à la passion des freins arbitraires qui ont pour effet d'exclure du droit à l'amour une certaine catégorie de créatures. Dumas nie le droit de la société d'imposer ces freins, déclare la légitimité de la passion et foule aux pieds les institutions et les préjugés qui se font un devoir de la limiter. Ces préjugés sont barbares, ces institutions défectueuses et artificielles. L'auteur d' « Antony » fait le procès de la société et du mariage pour y substituer l'individu triomphant et l'amour libre. La peinture énergique de cet amant désavoué par la société, de cette passion adultérine, compose le fond du drame; l'auteur devient prêtre de la passion.

Le drame d' « Antony » n'a plus, on l'a dit, qu'un intérêt documentaire; cette valeur est néanmoins très considérable. La question de l'adultère commence à se poser dans le « théâtre moderne » — on a déjà vu des pièces ayant trait quelque peu au sujet, mais il s'agissait ou bien d'un ressort d'action ou bien de l'attitude qu'on adoptait vis-à-vis des déclassés (1). « Antony » est croyons-nous, la première pièce dans laquelle on prenne part pour ou contre la légitimité de la passion libre. M. Parigot s'est donné la peine d'indiquer l'importance que prend à cet égard le drame de Dumas, « c'est l'origine, dit-il, d'une redoutable lignée » (2).

C'est avec « Antony » aussi que la conception nou-

(1) On avait aussi imprimé en 1829 un drame, « Albert », qui ne fut pas joué, sur le même sujet de la séduction.

(2) H. Parigot, p. 336.

velle de l'amour débute au théâtre — « Marion Delorme » dut attendre encore trois mois les honneurs de la représentation. Là était l'originalité de la pièce du point de vue contemporain : M. Parigot l'a bien analysée — « Pour repaître l'imagination de ses contemporains, il étale la passion, non pas celle qui s'analyse et se complaît en soi, et se suffit en soi-même, dont le jeu profond et subtil est le régal des époques polies et des sociétés aristocratiques; mais l'autre, primesautière, indépendante, irresponsable, souveraine, la passion des adolescents et des forts, à qui rien ne résiste dans les effusions du rêve. » (1). Le public de 1830 était fait pour goûter cet amour-là: il fut fasciné par l'amour magnétique d'Antony. Chaque représentation successive du drame de Dumas, assure la « Revue des Deux Mondes », ressembla à « une fête donnée par vingt salons réunis. » De la scène elle-même le sujet de l'amour moderne se porte dans les loges: « des discussions curieuses, et un peu semblables à ce que devaient être celles de la cour d'amour s'engagent dans chaque loge, d'une loge à l'autre, d'un balcon à une loge, entre jeunes femmes et jeunes gens, entre inconnus parfois, et tout cela dans les entr'actes... On entend, dis-je, dans toute la salle des conversations à demi-voix sur la grande question, la question chevaleresque, la question éternelle, celle du dévouement en amour .. Chaque femme cherche en son cœur lequel de ces hommes passionnés (— de Roméo, de Paul, de Werther, de Desgrieux, etc.) et malheureux elle doit donner pour modèle... celui à qui elle parle

(1) Ibid., pp. 180-181. On a défini le drame de Dumas le drame physiologique.

commence par arranger ses cheveux et sa cravate, fronce les sourcils avec tristesse... et ... que monsieur cède à madame, ou madame à monsieur, tous deux auront cédé à l'influence d' Antony. » (1).

La critique s'attache au caractère d'actualité du drame nouveau. Jules Janin, dans les « Débats » (2), fait semblant de ne pouvoir dater les sentiments et les caractères que grâce à l'allusion faite dans le drame à la guerre d'Alger. Partant de là, il se fait un jeu de montrer combien l'étoffe de la pièce jure avec l'actualité qu'elle est censée représenter.

Outre la thèse de l'invraisemblance contemporaine d' « Antony », laquelle a été soutenue assez généralement par ceux-là même qui étaient naturellement les plus capables d'en juger, on discute la moralité de la pièce.

Jules Janin encore, plus que personne, demande : « Où est la morale, où est le drame ? » D'autres critiques se gardent de même de poser la question, tel le « Corsaire ». D'autres encore se réfugient dans la prétendue application particulière, la non-généralité de la pièce. Le « Figaro » (3) induit du titre même la conclusion que voici : « C'est un nom, la pièce est donc un fait et non une généralité... Cette distinction est tout... l'auteur est libre de sa poétique... »

Nous ne sommes plus réduits à la spéculation sur la genèse d' « Antony », grâce à l'ouvrage de M. Parigot ; nous sommes donc en mesure de mieux juger quelles ont pu être ses intentions. Nous savons que « Figaro » avait le flair juste quand il devinait une origine banale,

(1) « R. d. M. », art. cité.

(2) « Débats », 5 mai 1831.

(3) « Figaro », 5 mai 1831.

un fait-divers. Est-ce à dire que l'antisocialisme d' « Antony », la proclamation des droits supérieurs et illimités de l'amour ne soient pas sincères? Nous sommes persuadé que Dumas, nourri de Byron, et inspiré par l'ouvrage dont Hugo venait de donner lecture à ses amis, a voulu écrire une pièce byronienne, et a été amené par là même à poser son héros en face de la société. Si cette appréciation est exacte, il faut convenir que la signification du drame d' « Antony » dans la polémique sur l'amour et l'adultère devient singulièrement restreinte.

Alfred de Vigny, penseur plus profond que Dumas, s'ingénia cependant à trouver une moralité dans « Antony »; il chercha si bien qu'il en trouva en effet une, à laquelle l'auteur n'avait assurément jamais pensé. L' « Antony » de Vigny est un drame médité dans un but d'utilité morale et religieux (1); une satire du siècle et de l'an de grâce 1831, excitant à l'horreur de l'athéisme, du matérialisme et de l'égoïsme, de la domination de la force physique sur la faiblesse. Tel aurait été le drame que Vigny, profondément dégoûté dans sa supériorité d'aristocrate par le spectacle de l'actualité et particulièrement des mœurs théâtrales de l'époque, qui lui rappellent par l'exposition des bêtes fauves au Cirque les combats de gladiateurs de l'antiquité, tel aurait été le drame que Vigny aurait écrit sous le titre d' « Antony ».

Il est certain que l' « Antony » de Vigny impressionna beaucoup Dumas, lequel en vint à avancer des prétentions de moralité qui ne l'avaient certainement pas préoccupé en écrivant sa pièce. C'est ainsi que

(1) « R. d. M. », mai 1831.

nous nous expliquons les prétentions qu'il arbora en réponse à la réprobation de la critique contemporaine.

Alexandre Dumas refait « Antony » dix-huit ans plus tard, dans « Le Comte Hermann ». Vigny avait loué, à propos d'« Antony », le talent avec lequel l'auteur avait « tiré cinq actes d'une idée d'honneur conservé, d'un sentiment abstrait et tout moderne qui n'eût fourni à tant d'autres qu'une esquisse pareille à celles du Gymnase » ; il lui avait paru « assez de la manière de M. Dumas de créer d'abord un dénouement et ensuite d'y suspendre la pièce entière » On peut se demander si ce n'est pas plutôt le dénouement seul qui est « tiré d'une idée d'honneur conservé » et s'il n'y a pas autre chose dans la pièce que cette idée dont nous pouvons admirer avec Dumas fils l'ingénieuse mise en pratique au dénouement.

En effet, ce qui n'est, dans « Antony », qu'un stratagème mélodramatique pour sauver Adèle de l'opprobre qu'Antony a appelé sur elle, devient, dans « Le Comte Hermann », le centre même du drame. On s'est plu, avec raison, à admirer la façon dont le drame moderne de Dumas se transforme avec le public (1) : l'auteur a su en 1849 refaire « Antony », ainsi qu'on le lui demandait (2), mais un « Antony » à la manière de 1849 ; « les passions ne seront plus les mêmes, explique-t-il, parce que l'âge où j'écris est différent ». Et, à travers ce que M. Parigot appelle des « vellétés de prédication sociale » on voit poindre ce fait éminent que ce qui a disparu entre 1831 et 1849 c'est l'amour romantique tel

(1) Parigot, p. 184.

(2) « Préface » du « Comte Hermann ».

que nous le connaissons dans « Antony ». L'auteur rappelle que, en 1831, « il y avait quelque chose qui flottait dans l'air — le dernier souffle de Byron peut-être — et qui jetait une incertitude profonde dans les esprits, un doute mortel dans le cœur ». Cet atmosphère vague de 1831, qui n'est autre chose que l'individualisme tout pur, n'est plus en 1849 la seule sphère d'activité du poète : il est devenu dans l'intervalle humanitaire et social, ce qui a profondément modifié son attitude envers la question de l'amour. « Le Comte Hermann », pour être à la mode en 1849, devait satisfaire à ces nouveaux besoins : c'est pourquoi Dumas donne dans cette pièce une large place à un sujet d'intérêt humanitaire; c'est aussi, et c'est là que nous voulons en venir, l'origine de la différence qui existe entre l'action d'« Antony » et celle du « Comte Hermann », où ce qui n'était qu'accessoire dans « Antony » occupe la place centrale — la jeune première garde jusqu'au bout, dans « Le Comte Hermann », toute sa pureté et sa fidélité conjugale. L'honneur conservé est devenu un fait au lieu d'une fiction.

Si nous alléguons le témoignage du « Comte Hermann », c'est pour confirmer la conclusion à laquelle nous nous sommes vu réduit par ailleurs, à savoir que la thèse sociale de l'amour libre dans « Antony » est le produit d'influences littéraires, et notamment de l'influence de Byron, stimulée par la pièce de Hugo. « Antony » ne représente donc pas une contribution philosophique à la polémique sur la nature et les droits de l'amour, et il ne faut pas chercher dans la pièce l'influence directe des doctrines philosophiques contemporaines.

La répercussion de l'adultère sur le foyer est étudiée en 1830 déjà dans « La Mère et la Fille » de Mazères et Empis. La femme d'un président d'une cour de province habite Paris avec son fils et sa fille : l'ami de son fils, un Anglais nommé lord Telmours, s'éprend d'elle et a vite fait sa conquête. Mais Telmours ne s'arrête pas en si beau chemin : il en vient à désirer la fille de Mme Durosnel. Le frère, devinant les sentiments de son ami, propose de marier l'elmours à sa sœur; mais la réalité ne tarde pas à éclater aux yeux de M. Durosnel, averti par le trouble de sa femme et par un billet qui lui tombe entre les mains. Durosnel chasse lord Telmours qui se tuera probablement, et laisse certainement derrière lui un ménage d'où le bonheur est banni. Aliénation du mari, l'avenir de la fille obscurci, voilà dans « La Mère et la Fille » les suites de l'adultère (1).

Cette étude des conséquences de l'adultère du point de vue du foyer est continuée quatre ans plus tard dans la pièce de « Trois Ans Après, ou la Sommutation Respectueuse », jouée à la Gaîté en mai 1834. Il s'agit, dans ce drame, d'une jeune personne d'esprit exalté, Hortense de Renneville, qui a écouté trop facilement les avances d'un médecin libertin; la morale de la pièce revient à dire qu'il ne faut pas épouser les libertins, parce qu'ils le resteront après le mariage; plus loin encore, qu'il ne faut pas céder à la passion parce qu'elle finira par dévaster le foyer. La critique con-

(1) Il ne s'agit pas d'une « faute » à proprement parler dans « La Contrelettre », qui parut également en 1830. C'est un cas de séduction méditée, et repoussée par la femme mariée en question. Pourtant l'affaire arrive à la connaissance du mari, lequel trouve les lettres du prétendu séducteur, se bat avec lui, et le tue.

temporaine comprit que l'héroïne de la pièce est une nature exaltée et que ses malheurs découlent de cette nature même : c'est « une de ces femmes passionnées, qui raffolent d'un galérien ou d'un meurtrier », dit le « Temps » ⁽¹⁾ : à cette espèce de créature, il ne manquera jamais son « don Juan aux yeux noirs et au teint satanique » pour profiter de son état d'esprit romanesque. Le même journal prévoit que cette « histoire d'une demoiselle majeure qui, le Code civil à la main, arrache à ses parents leur consentement à son mariage avec le Byron » n'est qu'un prélude, quoique très significatif, et qu'après avoir fait un tripot de la maison conjugale, ce Byron en viendra tout à l'heure à prostituer sa femme ».

« Marcel, ou l'Intérieur d'un Ménage », drame de 1838, montre la femme d'un ouvrier infatuée d'un riche noble et séduite par lui; le mari, pour la punir, trame de son côté une amourette qui lui coûte l'estime de son propre père. Marcel alors va de mal en pis, joue le peu qu'il a, et perd. Le dénouement est conventionnel; c'est celui d'un vaudeville. L'intérêt de ce drame d'Hippolyte Auger tient à ce qu'il montre « la désunion, la misère, une femme sans asile, des enfans sans avenir, sans pain », comme la suite directe de l'adultère.

On représente au théâtre de l'Odéon en avril 1838 un drame d'Arnould et Fournier intitulé « Les Suites d'une Faute », dont le sujet était tiré, paraît-il, d'un

(1) « Le Temps », 5 mars 1834.

roman de Paul Lacroix : « Le Tentateur ». Le sens de la pièce est de montrer la dévastation opérée dans un ménage heureux et aimant par un seul acte d'inconduite de la part de l'un des époux : que ce soit le mari qui s'en rende coupable, c'est dire que la pièce est entachée de quelques revendications féministes; on ne manqua pas de les relever.

La ruine d'un ménage heureux, la ruine de l'avenir d'une jeune fille, la mort du mari coupable; telles sont, d'après le drame de l'Odéon, les suites d'une faute. L'adultère se trouve donc condamné comme un crime.

La pièce ne réussit qu'à-demi, constatent MM. Porel et Monval; en dépit du jeu de Lockroy et de Mme Dorval, elle attira quelques sifflets. Tout en admettant la fatalité de malheur qui semble avoir poursuivi la plupart des ouvrages joués à l'Odéon à cette époque, il y a lieu de croire que la pièce tomba par sa moralité elle-même. Nous fondons cette hypothèse sur la critique contemporaine.

Jules Janin, dans les « Débats » (1), aborde de front la question de moralité. Il relève la thèse féministe de l'égalité de la faute et de l'égalité des devoirs pour les deux époux, sans égard pour leur sexe, et laisse de côté l'autre. « Nous ne saurions admettre que, faute pour faute, et dans les mêmes circonstances, un homme marié qui trompe sa femme soit jamais aussi coupable que la femme mariée qui trompe son mari. Ceci est peut-être une injustice cruelle, mais c'est une injustice reconnue par les lois et les mœurs, c'est-à-dire par les hommes et par les femmes. Il y a dans l'Evangile la femme adultère; on n'y trouve pas le père adultère;

(1) « Journal des Débats », 23 avril 1838.

nous autres dramaturges, nous n'allons pas plus loin que l'Évangile. L'adultère n'est pas un vice masculin, c'est une maladie particulière à l'autre sexe. »

Un drame imprimé à Rennes anonyme et intitulé : « Laure, ou Souffrance et Repos », fait voir, en 1828 déjà, les répercussions que peut avoir la séduction chez la femme et ouvre ainsi une voie destinée à devenir féconde. La jeune première de ce drame, séduite et abandonnée, perd la raison. Le père déshonoré se rend auprès du séducteur, lequel étant un homme d'honneur au fond, se laisse persuader sans peine de réparer sa faute et réussit, grâce à un stratagème, à rappeler Laure à la vie et à la raison en renonçant à un autre mariage qu'il allait contracter.

Un drame, mêlé de couplets, qu'on imprime en 1829 sous le titre de « Albert, ou Séduction et Remords », continue la critique de l'adultère du même point de vue.

La moralité qui se dégage de la pièce de Léon Guibert comporte qu'il est criminel de séduire et d'abandonner une jeune personne, puisque d'un côté cette jeune personne languira et pourra même en mourir; de l'autre, la conscience ne laissera pas le séducteur en repos. Dans « Séduction et Remords », les suites de la séduction sont celles-ci : la jeune fille meurt de consommation, avant que son séducteur, torturé cinq ans durant par les remords qui sont la punition de

son lâche abandon, ait pu la rejoindre et lui offrir sa main. A la nouvelle de la mort d'Eléonore, le jeune homme perd la raison. C'est ici visiblement une avance sur « Laure »; la question est bien plus franchement entamée.

Cette pièce de Guibert fut suivie, en 1835, d'une autre, également non représentée, qui s'intitule : « Que deviendra-t-elle? »

Dans ce drame curieux d'un auteur anonyme (1), qui écrit après une tentative de suicide et pour donner un « frontispice » de ce que sera son œuvre littéraire (2), il est question, d'un point de vue cette fois strictement féministe (3), des suites de la séduction pour la femme. On nous la montre bannie, maudite de son père, qui manque la tuer pour venger son honneur, enfin mariée contre son gré pour sauver les apparences, ou dans un effort inutile pour les sauver.

L'auteur était d'avis, suivant sa « Préface », qu'entre autres injustices du siècle il fallait énumérer celle du « triste et lâche abus de sa force » que fait l'homme sur la femme, la façon calculée et criminelle dont il met tout en usage pour la séduire, « sans jamais s'inquiéter des conséquences », sans se demander s'il se peut que la femme en question appartienne ou doive un jour appartenir à un autre. Dans les intérêts de la généralité, l'auteur fait du séducteur de la pièce un inconnu, qu'il ne fait figurer que dans une seule scène, afin de mieux mettre en lumière l'importance des conséquences de la séduction et l'indemnité du séducteur.

(1) D'après Barbier, Joseph Drague serait l'auteur de cet anonyme.

(2) V. la « Préface ». « A ce Siècle, moi, l'auteur. »,

(3) « Je crois sincèrement que les femmes valent mieux que nous... » Préface de l'auteur.

La victime, elle, reste veuve; la fille, orpheline; la mère, abandonnée. « Que deviendra-t-elle? »

— « Moi, dit l'auteur, à la place de Frédéric, j'aurais pardonné à Camilla, et je suis sûr que, les positions étant telles que je les ai créées, j'aurais été heureux. » (1).

Il a cru cependant devoir céder, poursuit-il, à deux considérations, à une considération de vraisemblance d'abord : il a cru que le dénouement qu'il a imaginé « s'imposait »; ensuite à l'intérêt de sa thèse : « C'est que j'ai voulu qu'en décidant du sort de mon ouvrage et du mien propre, le siècle répondît aussi à cette question : « Que deviendra maintenant cette femme? »

« Combien je bénirais la société si elle voulait me répondre par ce vers de Térence : « Homo sum et nihili humani à me alienum puto (sic) », c'est à dire, — en l'appliquant à Camilla :

— Cette femme a été coupable, mais c'est parce qu'on l'a trompée : à cette heure elle reconnaît humblement sa faute... moi, homme, qui ne puis avoir assez d'orgueil pour me croire exempt de faiblesses humaines, je lui pardonne à jamais. »

Par là, le drame de Joseph Drague anticipe sur « Monsieur Alphonse » (« Créature de Dieu, être vivant et pensant qui a failli, qui a souffert, qui te repens, qui aimes et qui implores, où veux-tu que je prenne le « droit » de te punir? »)

La même thèse des conséquences d'un faute pour

(1) Préface de l'auteur.

la femme forme la matière de « Denise, ou l'Avis du Ciel », un drame de 1840. Le sujet est pris dans un vaudeville célèbre intitulé : « Victorine, ou la Nuit porte Conseil » (1831); dans les deux pièces, il est question d'une jeune femme sur le point de devenir coupable, avertie par un songe des fatales conséquences de l'adultère.

En 1848, le portrait de l'ostracisme social reçoit une expression plus poussée encore. Frédéric Soulié, mort récemment, venait de composer pour un théâtre de vaudeville une pièce qui se trouva être trop sérieuse pour la scène à laquelle elle était destinée, et que l'auteur se mit en devoir de remanier pour l'Ambigu. Soulié mort, le directeur de ce théâtre, Antony Béraud, se charge de mettre la dernière main à l'ouvrage de son ami, et met au point le « drame-comédie » intitulée : « Hortense de Blengie », en y ajoutant un prologue en vers, qu'il intitule : « La Loge d'une Actrice. »

Cette pièce posthume de Soulié eut, à en croire la presse contemporaine, un succès décisif et attendrissant. Soutenir, comme elle le fait, la thèse de la responsabilité du séducteur et de son obligation de réparer sa faute, c'était en effet battre en brèche une porte ouverte : l'attendrissement provenait sans aucun doute de la douloureuse position de la veuve plus qu'équivoque, livrée par son amant au mépris de tout le monde et dénuée d'appui. « Hortense de Blengie » est ce qu'il y a dans le théâtre à l'époque romantique de plus poussé en fait de peinture des suites de l'adultère chez la femme : le drame de Joseph Drague va loin, et laisse la

femme plantée là au fort de son malheur, avec un point d'interrogation pour tout dénouement; celui de Soulié renchérit sur lui en nous montrant l'amant non seulement égoïste, mais accusateur, et le dénouement ne diminue en rien la force de cette position.

« L'Honneur de ma Fille », drame de 1835, indique les suites de l'adultère par rapport aux enfants. Il est question dans cette pièce d'un maître de forges qui apprend grâce à une lettre qui lui tombe entre les mains le déshonneur de sa femme et le nom du séducteur. Il s'affaisse sans connaissance dans les bras de son médecin, lequel, craignant de compromettre l'avenir de la fille de son client, attribue cet évanouissement à un accès de démence et persuade au maître de forges de jouer volontairement le rôle d'aliéné dans l'intérêt de son enfant. On transporte donc le fou supposé dans une maison de santé, dans les intérêts de l'honneur de sa fille.

La femme adultère en profite pour s'enfuir en Angleterre avec son séducteur, Edouard Darcourt. Le maître de forges veut désormais regagner sa liberté d'action : le docteur s'y oppose, car le séducteur n'est autre que son fils. Mais le mari trompé parvient à s'échapper; arrivé en Angleterre il tue Darcourt. Au moment où le docteur veut le livrer aux mains de la justice, il produit l'écrit qu'il vient de signer et qui le proclame aliéné.

La matière de cette intrigue était prise dans un roman de Paul Foucher, que venait de remanier pour le Théâtre de la Gaîté Charles Lafon et Napoléon d'Abran-

tès : leur « Ménage anglais » s'intitule franchement un mélodrame; il est représenté pour la première fois le 9 décembre 1835, six jours avant « L'Honneur de ma Fille ».

Michel Masson publie en 1835 un roman en deux volumes, « Vierge et Martyre », dans lequel il est nettement posé en principe que l'adultère est un crime, à cause de l'enfant. Le roman prend la forme d'un récit, fait par un officier à son camarade quatre ans après les événements qu'il relate; le récit achevé, ce camarade dit à son ami : « Je commence à croire que l'adultère est un grand crime, non à cause du mari, qui peut l'ignorer, non à cause de la femme; on l'entraîne au mal, elle s'y laisse aller... mais l'enfant! »

La « Revue de Paris », dans l'analyse qu'elle en donne dans son numéro de novembre, indique la facilité avec laquelle il prête à l'adaptation scénique. Les adaptateurs ne manqueront pas : le 27 mai 1836, le Théâtre des Folies-Dramatiques représente pour la première fois la « Vierge et Martyre » de Valory et Saint-Gervais.

A l'opposé du roman, ici la thèse est implicite : nulle part les auteurs ne dégagent eux-mêmes la moralité qui ressort de l'action. Ils ont laissé de côté le prologue de Michel Masson, aussi bien que son épilogue, pour ne s'attacher qu'à l'histoire elle-même qu'il raconte.

Les auteurs de la pièce se sont peu souciés, au fond, de la répercussion sur l'enfant du crime de ses parents, qu'elle expie; ce n'est pas là ce qu'ils ont vu dans le roman de Michel Masson. Ils y ont vu un mélo-

drame bien noir, bien saisissant, à faire; une pièce de nature à émouvoir les spectateurs sensibles des Folies-Dramatiques, amateurs de grands crimes, pour qui l'inceste est un ragoût immanquable. Ils ont fait en conséquence une pièce qui n'a d'autre but qu'elle-même. Il n'est pas probable qu'ils se soient demandé quelle moralité en ressortait: là n'était point leur visée.

Dans une pièce de 1844, une comédie en cinq actes et en vers de Bayard intitulée « Un Ménage Parisien », il est question des répercussions, cette fois de l'amour libre, c'est-à-dire du concubinage, sur l'avenir de l'enfant. La fortune de l'enfant est prise dans la pièce de Bayard à sa crise même, savoir au moment où il doit se marier : alors pour la première fois les époux illégitimes sentent le poids accusateur de l'opinion qui pèse, non sur eux, mais sur l'enfant né de leur union libre.

Le sujet de « L'Adultère » de Nus-Follet, représenté au Théâtre Saint-Marcel le 21 septembre 1839, était sensiblement le même. Selon ce drame, l'adultère est condamnable parce qu'il frappe les innocents. Dans « L'Adultère », tout le poids de la faute du suborneur et de l'épouse déloyale retombe sur le fils de celle-ci, et ruine son bonheur légitime, non pas en l'empêchant d'épouser celle qu'il aime : son état-civil est régulier, bien qu'il porte un nom qui n'est pas le sien; mais en le sacrifiant, avec celle qu'il aime, à la vengeance d'un père trompé. La nouveauté de la pièce de Nus-

Follet consiste à montrer la vengeance de l'époux indigné traquant impitoyablement la jeune fille aimée de son fils, laquelle n'a rien eu à démêler avec l'acte d'inconstance, même indirectement. Elle souffrira parce qu'elle est aimée du fils d'un époux trahi et qui ne vit que pour se venger; elle mourra même, victime fatale d'un adultère dont elle est innocente.

Ce théâtre a attribué un autre vice à l'adultère : l'égoïsme, la cruauté. C'est dans la « Séduction » d'Ancelot, que nous le trouvons indiqué une première fois. Il est question dans cette pièce, qui date de 1832, du libertinage et de la légèreté d'un jeune comte qui s'immole la vertu et l'avenir de trois femmes, en commençant par la fille d'un notaire qu'il trompe, en continuant par celle d'un marchand, qu'il séduit, pour en arriver enfin à la fille d'un marquis, à qui il apporte un cœur gâté. La fille du notaire se suicide.

« Figaro » constate la chute partielle de cette pièce, et nous ne trouvons rien pour y contredire. Il fait à l'auteur les reproches devenus de rigueur en parlant des pièces de l'auteur de « L'Homme du Monde », sur l'in vraisemblance de sa peinture des mœurs. Ancelot avait collaboré, pour « La Séduction », avec un auteur bien plus sérieux que lui, et c'est plutôt à Hippolyte Auger qu'il faudrait attribuer toute la moralité de ce drame.

Cependant Ancelot faisait représenter au Vaudeville en février, 1834, une adaptation pour le théâtre, faite en collaboration, cette fois, avec Xavier, des célèbres « Liaisons Dangereuses » (1); la séduction criminelle

(1) M. Gaiffe relève déjà en 1782 une adaptation de ce roman par Fenouillet de Falbaire.

y avait beau jeu : les auteurs nous montrent un maître ès arts de séduire, et un élève digne de ce maître « invincible », qui brûle de rivaliser avec ses exploits, et qui ruine effectivement, par pure malice, la réputation de deux femmes, quitte pour devenir réellement amoureux de l'une d'elles.

Cette adaptation scénique de l'ouvrage de Laclos fit pousser les hauts cris à la critique; Jules Janin, notamment, demandait si c'était oui ou non une entreprise louable de mettre en scène, à l'époque de Louis-Philippe, un livre obscène qui faisait pâlir le XVIII^e siècle finissant et qui épouvantait le comte de Mirabeau lui-même (1).

Le drame que faisait jouer Frédéric Soulié en 1839 à la Renaissance peint le séducteur comme un être rampant; il se présente chez Diane de Chivry sous le nom emprunté d'un Vendéen duquel la jeune fille s'est éprise par réputation. Pour sauver le supposé Vendéen, Diane ouvre la porte de sa chambre à ce libertin endetté; elle en sort déshonorée.

Les conséquences de cet acte ignoble retombent sur le vrai Asthon, le Vendéen, qui finit par épouser celle que sa réputation a contribué à perdre.

Tout le monde, en 1839, connaissait l'histoire de Diane de Chivry et d'Edouard Asthon. Frédéric Soulié l'avait fait paraître, à l'état de feuilleton d'abord dans le « Journal des Débats », ensuite à l'état de roman chez le libraire Souverain. La nouvelle eut beaucoup de suc-

(1) « Journal des Débats », 24 février 1834.

cès, paraît-il; les journaux rapportent qu'elle est connue de tous ceux qui lisent. La pièce, simple adaptation du roman, eut un succès incontesté.

La « Presse » relate que « l'on a beaucoup pleuré; — des critiques de profession, hommes coriaces s'il en fut, ont trempé leur mouchoir comme de simples femmes » (1).

Une dernière raison sur laquelle le drame à l'époque romantique a fondé sa condamnation de l'adultère, c'est celle qu'indiquait Scribe dans « Une Chaîne »: savoir que les liaisons antérieures au mariage rendent le bonheur conjugal impossible, parce qu'elles constituent autant de chaînes dont le poids grèvera le coupable toute la vie, et que «des ménagements à garder... l'honneur d'une famille ou d'un mari... le désespoir d'une pauvre femme... son amour, ses larmes, votre propre faiblesse, mille circonstances que l'on ne peut prévoir rattachent et renouent à chaque instant les anneaux de cette chaîne d'or, qui est de plomb quand on la porte, et de fer quand on veut la rompre ». (« Une Chaîne », I, 7.)

Sept ans avant Scribe, Mazères et Empis faisaient jouer au Théâtre-Français un drame sur ce sujet qui rappelle « Le Demi-Monde » d'Alexandre Dumas fils. « Une Liaison » montre la prise qu'a sur la vie d'un homme un attachement illégitime; la liaison d'Eugène de Rainville l'empêche d'épouser celle à qui il est destiné et le serre jusqu'au bout dans ses tenailles de fer: il finit par épouser sa maîtresse, désireuse de se réconcilier avec la société par ce mariage.

(1) « La Presse », 11 février 1839.

Le dénouement déplut aux spectateurs, et les auteurs le changèrent à la deuxième représentation pour un autre qui les satisfit davantage, et dans lequel M^{me} de Saint-Brice rendait la liberté à son amant.

La moralité de la pièce a frappé les contemporains. Le « Voleur » loue la pensée morale de la pièce, qu'il estime « prise au cœur de nos préjugés » (1). La « Revue Encyclopédique » (2), relevant la banalité de la passion qui en fait le sujet, considère qu'il y avait, dans cet attachement d'un jeune homme pour une femme facile et impérieuse, dans cet amour libre « qu'on a plus de peine à dénouer que ceux où la société fait intervenir ses règles et ses sanctions... », bien des choses à dire sur les droits individuels de l'amour, bien des choses à reprendre dans les formalités de l'amour civil « où la société vient impudiquement entr'ouvrir de chastes mystères ». Le critique de la « Revue Encyclopédique » reproche aux auteurs d'avoir mal compris leur sujet : « Il fallait dit-il, réfléchir nettement tous les côtés de la question et décider sa préférence pour l'un d'eux... » (c'est-à-dire pour l'amour libre ou pour le mariage). « MM. Empis et Mazères, en représentant les luttes d'un jeune homme placé entre sa maîtresse qui le domine et sa famille qui le veut recouvrer, n'ont point su prendre franchement parti ni pour l'une ni pour l'autre. Ils se sont tenus dans cette tolérance vague qu'engendre une aristocratique indifférence. Ils ont échoué, pour n'avoir eu ni la vertu de la loi accomplie, ni celle de la loi future ».

La question de l'adultère se trouve mêlée aux reven-

(1) « Le Voleur », 25 avril 1834.

(2) « Revue Encyclopédique », janvier 1835. (Art. cité.)

dications féministes dans quatre pièces de théâtre. Nous avons déjà eu occasion de les relever en parlant de l'ouvrage de Drague, et des « Suites d'Une Faute » de Fournier et Arnould, où les auteurs soutenaient implicitement la thèse que l'adultère n'est pas un vice exclusivement féminin.

Telle était la position générale du féminisme contemporain envers la question de l'adultère : nous la retrouvons dans une pièce qui parut au cours de la même année que « Les Suites d'Une Faute ». Ce retour à la charge ne manqua pas de frapper les contemporains ; il y en eut qui conclurent, tel le critique dramatique du « Voleur » (1), que « l'adultère féminin a fait son temps ».

Il s'agit, dans « Louise de Lignerolles », a peu près de la même histoire que nous connaissons déjà par les « Suites d'une Faute » ; c'est toujours un ménage ruiné par la faute du mari.

La pièce eut un grand succès, constate la « Presse », qui n'était pas prédisposée en sa faveur.

Cinq mois après « Louise de Lignerolles », le Théâtre-Français reprenait le même sujet avec « Un Jeune Ménage » ; en 1839, la thèse fut reprise encore une fois dans la pièce de « L'Adultère ». Ici, à un moment donné, la femme essaie de sonder l'attitude que prendrait son mari envers une femme adultère, et soyons sûrs que ce sera l'homme en général qui parlera par la bouche de Stolberg, quand il réclamera, fort de l'autorité du Code, le droit pour l'époux trompé de la tuer.

Lorsque Mathilde a représenté que « notre vertu est

(1) « Le Voleur », 10 juin 1838.

comme un miroir que le moindre souffle ternit; mais la souillure est éternelle » (1), il répond en admettant que « le préjugé vous frappe de sa main de fer; notre orgueil ne sait rien vous pardonner », mais en soutenant toujours que ce préjugé, cet orgueil ont droit de cité; et quand Mathilde lui fait le portrait de l'existence affreuse qu'est celle d'une femme près d'un époux qu'elle trompe, il riposte avec un brusque : « Son époux doit la tuer! »

Montrer cette impétinente intransigeance chez un homme coupable de subornation c'était condamner, par une aggravation singulière du crime du côté de l'homme, la casuistique de sexe dans le crime d'adultère, et par opposition proposer la thèse que l'adultère est un crime sans distinction de sexe.

Si le théâtre à l'époque romantique se trouve divisé sur la grande question sociale de l'amour libre, il est un point sur lequel il est unanime : c'est pour compatir aux femmes déchues. Volontiers il cherche des excuses pour leurs fautes; il les trouve intéressantes en raison même de leurs fautes; plus même, il les réhabilite du point de vue de la morale.

Il trouve, ou affecte de trouver, de la grandeur au caractère des grandes courtisanes de l'histoire : une pièce de 1837 (2) relatait l'histoire d'Henriette Wilson, la célèbre courtisane de Londres du dix-huitième siècle, laquelle, devenue vieille, écrivit, comme Vidocq, ses Mémoires en six volumes; c'est tout à fait le même état d'esprit qui produisit les drames sur Cartouche, Poulailher, et Mandrin, et les grandes pièces passionnelles de

(1) « L'Adultère », a. II, sc. 3.

(2) Maillan et Dumanoir : « Henriette Wilson », vaudeville en deux actes, Variétés, mars 1837.

Victor Hugo. De part et autre, seule la médiocrité est anathème : le criminel est grand en raison de la grandeur de son crime. Voyez Marion Delorme, Lucrèce Borgia, La Tisbe : ce ne sont pas ici des cas mesquins des femmes séduites : Marion est :

« Une femme, de corps belle, et de cœur difforme,
Une Phryné qui vend à tout homme, en tout lieu,
Son amour qui fait honte et fait horreur! »

La Tisbe, elle aussi, a passé sa vie dans la fange, prostituée qui n'a jamais connu l'amour; enfin Lucrèce Borgia est une incestueuse, un monstre comme la nature en produit rarement. Telles sont les grandes héroïnes passionnelles de Victor Hugo.

C'est dans « Angelo », mieux que partout ailleurs, que l'on trouve l'explication de cette préférence qui est réelle. On sait que Victor Hugo y met en présence la femme hors de la société et la femme dans la société : l'épouse légitime et la prostituée. La situation saillante de la pièce est justement celle-là, où la prostituée se dresse en rivale devant l'épouse légitime, qui aime d'un amour coupable. Et Hugo fait dire à la Tisbe : « Vous ne valez pas mieux que nous, mesdames! Ce que nous disons tout haut à un homme, en plein jour, vous le lui balbutiez honteusement la nuit... Nous vous prenons vos maris, vous nous prenez nos amants. C'est une lutte. Fort bien. Luttons! Ah! fard, hypocrisie, trahisons, vertus singées, fausses femmes que vous êtes! Non, pardieu! vous ne nous valez pas! Vous, vous trompez le monde, vous trompez vos familles, vous trompez vos maris... » (1).

(1) « Angelo », Journée II, sc. 5.

Non seulement on trouve les femmes déchues intéressantes, mais on fait de nombreuses tentatives pour les relever du mépris où les condamne l'opinion sociale, et pour les réhabiliter au moral.

Hugo rendait sa « Phryné » capable de l'amour vrai, et reprenait dans « Marion Delorme » la thèse qu'émit Rousseau, savoir que l'amour vrai purifie et qu'il peut laver les créatures que l'amour charnel a souillées. Mettre en scène cet amour dans le cœur d'une courtisane, c'était chose neuve en 1829 et une idée indiscutablement dramatique.

Avec « Lucrèce Borgia », il s'agit encore de réhabilitation; mais en même temps que la femme à réhabiliter est coupable de crimes bien plus noirs encore que ceux de sa devancière, la cause de réhabilitation change aussi. On voit difficilement, en effet, comment un amour véritablement spirituel laverait l'inceste, en admettant même qu'il lave l'adultère habituel. Il fallait un réactif bien plus fort encore, et Victor Hugo a cru le trouver dans la maternité.

On trouve un pendant à « Lucrèce Borgia » dans le roman de Laudain, « Une vie de Courtisane », publié un an avant la pièce de Hugo. Ce livre avait pour but d'exciter la compassion en faveur des femmes que leur faiblesse a égarées, en montrant l'amour maternel qui demeure pur au fond d'un cœur en proie à tous les sentiments opposés : cette passion vive et sainte expiait tout ce que le caractère d'une courtisane peut avoir de sordide et de répugnant.

Le drame à l'époque romantique, pour réhabiliter le caractère de la courtisane, lui attribue des qualités morales totalement incompatibles avec toute opinion défavorable qu'on pourrait avoir de son caractère. Ces créatures que le monde flétrit de son mépris et qu'il proscriit, il les montrer inspirées de sentiments de désintéressement, de dévouement, de sacrifice et d'abnégation qui les élèvent de mille coudées au-dessus du niveau moral de ce monde lui-même (1).

Cette attribution aux courtisanes d'un sens moral très développé commence de bonne heure. Déjà en 1829, nous constatons deux pièces de théâtre dans cette voie : toutes deux vont à peu près dans le même sens. « La Maîtresse », de Merville, montre une femme qui fait à son amant le sacrifice de position, de famille, d'honneur, et qui, après avoir refusé une occasion qui se présentait de faire un mariage qui la replacerait au rang qu'elle a perdu dans la société, après avoir tout immolé à son amour, se voit délaissée, et confondue dans la classe des femmes perdues. Possédant des documents d'où dépend la fortune de la rivale que son amant doit épouser, elle a cependant trop de cœur pour vouloir s'abaisser à s'en servir ; elle ne se venge qu'en dotant cette rivale de tous ses biens, avant de s'en aller pour toujours ; s'apercevant qu'en dépit de la grandeur de sa propre passion, elle n'est pas payée de retour, elle ne veut pas troubler le bonheur de cette femme à laquelle appartiennent les vœux de son bien-aimé : l'immolation de soi, l'abnégation ne peuvent pas aller plus loin (2).

(1) Rappelons-nous le dévouement de la Tisbe, dans « Angelo ».

(2) Cf. l'« Isodora » de George Sand : c'est le même sujet de la courtisane amoureuse qui a la grandeur d'âme de céder à sa rivale préférée.

A l'occasion de cette pièce, le « Globe » (1) parle comme d'une grande nouveauté du fait de mettre en scène une « dame galante », suggère que la pièce devrait s'intituler « Malheurs d'une Femme Sensible », et reproche à l'auteur l'invraisemblance de l'ouvrage et la multiplicité des péripéties. C'est que la pièce de Merville tenait trop du vaudeville au goût des rédacteurs de ce journal.

Le « Corsaire » (2) fit une critique plus suggestive de la pièce de Merville et Leroux, indiquant qu'il serrait dans deux actes l'étoffe d'un drame en cinq actes, digne d'une scène plus sérieuse.

Deux mois après l'apparition de cette comédie-vaudeville du Gymnase, l'Ambigu donnait un drame en six tableaux intitulé « Clarisse » qui empruntait son sujet à un roman de Ferdinand Flocon, « Ned Wilmore ». Ce drame de Tournemine et Anicet Bourgeois met en scène une femme entretenue, relevée par l'amour et ses propres remords, repentante et faisant tout pour expier son passé. Les comptes-rendus des périodiques sont unanimes pour constater son succès. « Figaro » voudrait cependant rendre tout le crédit au roman, auquel il attribue tout ce que le drame renferme d'intéressant : il trouve même le rôle de Clarisse repentante « une lamentation continuelle » et monotone d'un bout à l'autre de la pièce (3). Les « Débats » nient le réalisme du portrait de la courtisane et en rendent grâce à l'honnêteté des mœurs des auteurs (4).

C'est ce même titre de « La Femme et la Maîtresse »

(1) « Le Globe », 13 mai 1829.

(2) « Le Corsaire », 7 mai 1829.

(3) « Figaro », 24 juillet 1829.

(4) « Journal des Débats », 27 juillet 1829.

que Jules Janin aurait voulu donner à une pièce postérieure de huit ans, « La Comtesse de Vattevenne », de Deyeux. Le Comte de Vattevenne se trouve en effet, après son mariage, pris entre une femme qu'il aime et une maîtresse dont il ne sait comment se débarrasser. Dans ce petit drame au mouvement rapide, le sacrifice de la courtisane est poussé jusqu'au bout : ce n'était pas assez de donner sa fortune, dans « La Maîtresse » et dans « Clarisse », ni de laisser le champ libre à une rivale préférée; c'est la vie même que sacrifie Julie, pour que son amant puisse vivre.

La pièce réussit, de l'aveu de tous les critiques. Janin est d'avis que « l'auteur a frappé fort, et il a frappé juste; les hommes et les femmes s'intéressent aux femmes malheureuses, et la comtesse de Vattevenne est la plus malheureuse femme du monde » (1).

En 1839, dans une pièce d'Emile Souvestre jouée au Gymnase, c'est la fiancée qui partage avec la maîtresse le cœur d'un jeune homme. L'histoire est semblable, à bien des égards, à celle de la « Maîtresse » de 1829. Caroline Allard s'est trouvée déshonorée toute jeune encore, par une combinaison de circonstances assez atténuantes; après quoi elle a vécu en concubinage avec son amant, qui se lasse à la fin comme cela arrive dans ces sortes de liaisons (2); il devient le fiancé d'une

(1) « Journal des Débats », 1^{or} janvier 1838.

(2) C'est la pièce elle-même qui généralise en ces termes, à la scène 5 du premier acte :

« Armand. — Tu as vu comment ont fini autour de nous toutes ces liaisons... on les noue imprudemment dans la jeunesse, on veut

certaine Adèle Cléry. D'abord, la maîtresse ne se laisse pas exécuter : elle se débat, s'empresse auprès de la fiancée, n'écoulant que la voix de l'instinct; elle fait si bien que la malheureuse fiancée est sur le point de se sacrifier, vaincue par les larmes de sa rivale. Mais Armand s'y oppose, et en face de la réalité que ces jeunes gens s'aiment, Caroline s'élève au-dessus d'elle-même; elle comprend que « le dévouement était le lot de certaines âmes, et qu'on ne trouvait point le bonheur en détruisant celui des autres » (1).

Madame Dorval, qui jouait le rôle de Caroline, y remporta un certain succès : « l'illusion ne va pas plus loin », rapporte le « Journal des Débats » (2). Le sujet, bien entendu, était tout à fait digne d'elle : malheureusement Souvestre y mêla un élément de vaudeville en faisant revenir du pays des Bédouins le premier amant de Caroline, qui arrive à propos pour l'épouser et la ramener avec lui en Afrique.

Dans la « Bathilde » de Maquet (1839) il s'agit encore une fois du sacrifice que fait une femme perdue. Bathilde n'est cependant pas, comme les autres, une courtisane; elle est déshonorée, mais ses excuses sont plus plausibles encore que celles de Caroline: elle n'a pas consenti au déshonneur.

les croire sérieuses, on s'y oublie... mais enfin... un jour vient où les illusions se dissipent, où la passion cède à la nécessité, où il faut rentrer dans la vie réelle pour y prendre sa place... alors viennent des séparations cruelles, mais indispensables... auxquelles il eût été sage de se préparer d'avance. »

(1) A. II, sc. 13.

(2) « Débats », 25 mai 1839.

C'est donc ailleurs que dans le caractère ou le tempérament des femmes adultères que le théâtre cherche la cause de leur déchéance. Il croit la trouver tantôt dans les ambiances immédiates et individuelles; tantôt (et c'est la grosse majorité des cas) dans le fait social lui-même (1).

C'est d'abord la pression économique à laquelle la société soumet les individus qui, selon ce théâtre, serait très largement cause du crime passionnel. La misère, la pauvreté, conduisent, selon lui, la femme à l'adultère : il ne faut pas en vouloir à la femme, elle n'est pas responsable des conditions auxquelles elle se voit soumise. C'est dans un drame de 1834 : « Prêtez-moi cinq francs ! », que nous croyons trouver la première expression de cette opinion. Le « Voleur » se rendait fort bien compte de la question qui agitait la pièce : « Y a-t-il toujours de la honte dans le déshonneur ? Etrange question qui résume toute la moralité de la pièce et la pièce elle-même. » (2). Les auteurs se donnent pour tâche de montrer les ravages opérés par la misère dans un ménage honnête, mais pauvre. Ils expliquent l'adultère, et l'excusent, par la pauvreté.

Ce drame reçut un accueil impitoyable de la part de Jules Janin, qui déclara que tout y était faux, et ajouta que les bonnes gens qui y venaient pleurer méritaient qu'on leur prêtât dix francs (3).

L'année suivante, « Angelo » de nouveau explique,

(1) C'est la thèse de G. Sand dans « Horace » (1842), où il est avéré que les soi-disant fautes d'une femme sont « imputables à la société, non à de mauvais penchants », qui sont « exceptionnels ». Le drame ne diffère pas de cet avis.

(2) « Le Voleur », 25 juillet 1834.

(3) « Débats », 21 juillet 1834.

dans le personnage de La Tisbe, la prostitution par le fait économique et social. La courtisane s'excusait elle-même dans ces termes : « On n'a pas beaucoup de pitié de nous autres, on a tort. On ne sait pas tout ce que nous avons souvent de vertu et de courage. Croistu que je doive tenir beaucoup à la vie? Songe donc que je mendiais tout enfant, moi. Et puis, à seize ans, je me suis trouvée sans pain. J'ai été ramassée dans la rue par des grands seigneurs. Je suis tombée d'une fange dans l'autre. La faim ou l'orgie. » (1).

La même thèse revient dans « La Maîtresse et la Fiancée », dont nous avons déjà étudié la portée principale. Les circonstances atténuantes que citait Souvestre en excuse de la chute de Caroline Allard, sont précisément les mêmes : une première faute amenée par la misère érige entre Caroline et la société un mur infranchissable, et la voilà tombée au rang de courtisane.

Le matérialisme de la société (et ceci est un trait de mœurs), est cité comme une seconde source de la prostitution. Madame Ancelot exprime, dans sa pièce de « Marie », l'avis que l'esprit matérialiste du siècle tuait l'amour : « Elle (c'est « la société » dont il vient d'être question) ne permet plus d'attacher de l'importance à l'amour, et ce siècle, qui perfectionne tout, en a banni le sentiment moral qui l'excusait... on met l'égoïsme à la place du dévouement; la grossièreté à la place de la tendresse... » (2).

(1) « Angelo », Journée III, 3^e partie, sc. 3.

(2) « Marie »; II, 4.

Une pièce de 1834 avait été bien plus explicite encore. Les auteurs de « Juliette » croient que c'est au rôle que joue l'argent dans la société contemporaine qu'il faut attribuer dans bien des cas la déchéance morale des femmes. Il est vrai que Juliette y est, par son esprit romanesque, formé par lecture de « Werther », déjà prédisposée; elle s'éprend d'un jeune militaire, qui ne tarde pas à triompher de sa faiblesse, et la délaisse aussitôt son désir satisfait. On intervient auprès du séducteur : c'est un jeune homme volage, mais qui a du cœur; des raisons d'argent et de famille (ce qui est la même chose, ainsi qu'on va le voir) l'empêchent de réparer sa faute : il nous apprend qu'un « brillant mariage m'est offert; des titres, des honneurs, de la fortune. » (1). Quand on lui demande s'il est honnête de « choisir ainsi une jeune créature douce et faible et la rejeter toute flétrie aux bras d'un père désolé, », il répond dans ces termes : « Monsieur, vous me voyez vivement ému : il est vrai, bien vrai que j'ai aimé, que j'aime encore cette jeune fille; mais, vous le savez, chacun est lié par des exigences qu'il ne peut souvent rompre à son gré... **ma famille.** »(2).

Juliette était l'adaptation scénique d'un roman de l'un des collaborateurs, Alphonse Brot (« Priez pour elle »). Le feuilletonniste des « Débats », tout en fulminant contre la vogue d'adapter les romans in-8°, ne peut nier le succès du drame : « La pièce est très applaudie, écrit-il, et fait verser d'abondantes larmes » (3). Le « Voleur » croit découvrir une analogie frappante

(1) « Juliette », III, 2^e tableau, sc. 6.

(2) Ibid., II; 1^{er}, 4.

(3) « Débats », 10 mars 1834.

entre « Juliette » et « Angèle » : il devine que « les auteurs du drame de l'Ambigu ont étudié les éloquentes pages du drame de la Porte Saint-Martin... et qu'ils ont écrit sous cette inspiration les meilleures parties de leur pièce. » (1).

Nous rapporterons, à côté de « Juliette » le roman de Couaillhac : « Pitié pour Elle » (2), qui va plus loin dans le même sens. Un mariage d'argent y est suivi de l'infidélité du mari, qui fait perdre la tête à la femme, laquelle cède, dans un esprit de vengeance, aux instances d'un libertin. A la fin elle avoue sa faute à son mari repentant, et s'empoisonne, victime du matérialisme du siècle.

A côté de « Juliette » et de « Marie », il faut avoir présente à l'esprit la longue série de pièces que nous avons étudiées sous le chapitre de la critique du mariage. On se rappellera que nous avons vu condamner le mariage pour les mêmes raisons; de là à soutenir que cet esprit matérialiste dominant peut directement amener la femme à l'adultère, et cela d'une manière excusable, il n'y avait qu'un pas à faire.

Après les défauts de la société, on relève comme excuse de l'adultère d'autres influences plus intimes.

En 1832, Scribe voulut faire un essai dans le genre

(1) « Voleur », 10 mars 1834.

(2) Le roman est de 1837.

du drame romantique avec une pièce sur l'influence des mauvais conseils sur la vie d'une femme (1). Il y soutenait cette thèse, que « ce n'est jamais par elle-même qu'une femme se perd, c'est par ses amies intimes; c'est par celles qui l'entourent. Les mauvais exemples commencent sa ruine en la décourageant, en la dégoûtant de ce qui est bien; puis viennent les mauvais conseils, qui la conduisent à ce qui est mal. » (I, 2). L'intérêt qu'inspira la pièce porta, non pas précisément sur la thèse même, mais sur la peinture de la déchéance progressive de la femme en butte à ces influences : l'épouse infidèle descend successivement tous les degrés de l'échelle sociale, pour mourir sur le grabat d'une maison de jeu, en présence d'un mari qui reste inflexible. La critique jeta d'un commun accord les hauts cris, et la pièce n'eut que quelques représentations. M^{me} Dorval, condamnée à jouer le premier rôle, protesta, et l'on trouva que c'était une humiliation de la forcer à jouer ce rôle, qu'on compara avec celui du « Joueur » dans la pièce de Victor Ducange.

Le théâtre à l'époque romantique fait donc une large place à la question du rôle de l'amour dans la vie. Il a

(1) « Dix ans de la vie d'une Femme, ou les Mauvais Conseils ». M. Bonnefon expose comment la pièce se rattache aux tentatives que faisait Scribe vers cette époque pour s'adapter au genre romantique qui possédait la vogue, et cite des lettres inédites à l'appui de ce qu'il avance. Il conclut que « la chose n'est pas douteuse; il y eut, de la part de Scribe, désir, tentative même de se rapprocher avec les romantiques, et, si l'essai ne réussit pas, ce fut affaire de tempérament, non de poétique, et Scribe ne renonça pas pour cela à suivre de près l'évolution de ces jeunes auteurs... ». (V. pp. 66-68, « Scribe sous la Monarchie de juillet ».)

étudié avec prédilection la passion en lutte avec les conventions et les institutions sociales : son attitude envers l'amour libre et l'adultère a été double. L'« Antony » de Dumas est seul à justifier l'adultère ; il s'appuie sur les défauts de l'alternative que propose la société, c'est-à-dire du mariage. Mais la grande masse du théâtre rejette l'adultère comme un crime ; un crime en ce qu'il détruit le bonheur du foyer, d'abord ; ensuite, parce qu'il retombe sur la femme et la frappe d'ostracisme, parce qu'il est motivé par des considérations égoïstes et est lui-même essentiellement égoïste et cruel, enfin parce que, malgré lui, il entraîne des obligations durables et dont on cherchera vainement à se débarrasser. L'adultère, enfin, n'est pas seulement un crime du côté de la femme ; il ne varie pas avec le sexe : il est criminel du côté de l'homme également.

A l'opposé de son attitude de divisée envers la question de l'adultère, ce théâtre est unanime pour compatir aux femmes déchues et pour les excuser.

Et d'abord, il trouve intéressante la classe même des déclassées, des courtisanes, des prostituées, et cela en raison de la grandeur de leur faute. Les auteurs de grands crimes passionnels, comme ceux de tous les grands crimes en général, lui sont extraordinairement sympathiques. Il en fait ses héroïnes de prédilection.

Il les réhabilite ensuite, il les relève du mépris qui caractérise l'attitude moyenne de la société contemporaine à leur égard. Cette réhabilitation s'opère par l'attribution qu'il fait aux femmes perdues des sentiments les plus purs — l'amour vrai, l'amour maternel, plus saint encore — et des qualités morales de l'ordre

le plus élevé — le dévouement, l'effacement de soi-même, le sacrifice.

A des êtres doués de ces qualités, il était impossible de supposer des naturels dépravés. Où donc chercher la cause de leur perte? C'est ailleurs qu'en eux-mêmes que le drame à l'époque romantique la trouve : il nie la dépravation individuelle pour grever, le plus souvent, la communauté de toute la charge du malheur des femmes. La prostitution, à l'en croire, n'est pas affaire de vices individuels, mais de vices sociaux. La pression économique qu'exerce la société, grâce au régime de l'inégalité de fortune, pousse la femme à l'adultère par la misère et la pauvreté. Le matérialisme de cette société fondée sur le culte de l'argent est une seconde cause du martyre des femmes.

CHAPITRE IV

L'Enfant naturel.

- I. Le préjugé contre le bâtard. — II. L'attitude du Code. —
III. Du « Fils naturel » à « François-le-Champi ».
-

Quand on analyse les divers aspects par lesquels a passé pendant l'époque romantique au théâtre la question sociale de l'enfant illégitime, on se rend compte que les écrivains de l'époque l'ont envisagée de bien des points de vue. Ils ont relevé l'injustice du préjugé social qui rend les enfants responsables des fautes de leurs parents et finit par leur faire de l'existence un ostracisme perpétuel. Du domaine de la société et de l'opinion ils sont passés dans celui, moins abstrait, de la loi, du Code; ils se sont plu à en examiner les articles, à en signaler les défauts. Ils n'ont pas, toutefois, toujours laissé le problème dans son état pur; ils ne se sont pas toujours bornés à l'étudier en soi et pour lui-même; il arrive des cas où ils le mêlent à d'autres questions d'une portée essentiellement distincte : ces éléments hétérogènes, ils les ont cherché de préférence dans l'antagonisme des classes. Un pas plus loin encore les a amenés à y mêler des éléments, soit de vau-

deville, soit de mélodrame. — Telles sont les étapes principales à travers lesquelles a passé la question de l'enfant naturel au théâtre à l'époque romantique; ajoutons que, après avoir régné dans ce théâtre pendant 1831 et jusqu'en 1833, elle a son apothéose en 1849, dans une pièce où le bâtard joue le rôle paisible de la Providence; c'est « François-le-Champi ».

I. — On sait que Victor Hugo composait son « *Duel sous Richelieu* » au mois de juin 1829 et que la censure de la Restauration, ne goûtant guère le rôle de Louis XIII, avait interdit la représentation de cette pièce, en sorte qu'il fallut attendre 1831 pour que « *Marion Delorme* » pût paraître. Ce qui n'implique cependant pas que l'ouvrage de Victor Hugo fût inconnu dans l'intervalle, puisqu'il y a plus d'une manière de publication, et que Hugo aimait lire ses ouvrages à un cercle d'amis. Alexandre Dumas assistait à ces réunions, et dans le sujet de « *Marion Delorme* » il s'aperçut d'une donnée dramatique à étendre, à transformer dans l'étoffe d'une pièce nouvelle. Marion Delorme est aimée de « *Didier de rien* », homme sans nom, sans famille, mais ayant les appétits de tout le monde, et plus que tout le monde. Didier, c'est encore l'amant fatal, le giaour byronique; cela tient à sa naissance. Alexandre Dumas a retenu cette donnée; c'est le plus clair de ce qu'il doit à Hugo. Il a fait, dans *Antony*, ce que nous appellerions volontiers, avec M. Pari-got (1), « un frère jumeau de Didier, en bottes molles. »

(1) P. 337.

L'apport de nouveauté d' « Antony », c'est d'avoir campé cet enfant naturel en face d'une société qui ne les admet pas.

Voici comment se pose la question : Adèle d'Hervey a été aimée, avant son mariage, par un homme qui n'a pas cru devoir lui offrir sa main, quoique Adèle lui rendit son affection, et parce qu'il n'a pas de nom à lui offrir. De là découle toute l'action de la pièce : le drame commence au moment où cet homme revient poursuivre celle qui est devenue la femme légitime d'un autre. Adèle apprend alors les motifs qui ont amené Antony à se retirer : Antony déclame contre les injustices de la société envers les enfants naturels (1), et fait le portrait de « ce que c'est que d'être sans nom. » Il révèle à Adèle (2) qu'en dépit de la volonté de réussir, en dépit du talent et de la science acquise, il est sous le coup d'un ostracisme immuable par le seul fait de ne pas avoir d'état civil régulier. — « Ils ont dit : Malheur à toi qui n'a pas de parents ! » Il ajoute qu'après de vaines tentatives pour rechercher ses parents, il s'est avisé de taire son secret. Alors « ils ont dit : Honte à toi qui ne peux pas avouer à la face de la société d'où te vient ta fortune » (car Antony n'hésite pas à empocher l'argent que lui « jette » très exactement de temps à autre le représentant de ses parents). — « Ces deux mots, honte et malheur, se sont attachés à moi comme deux mauvais génies... J'ai voulu forcer les préjugés à céder devant l'éducation... Arts, langues, sciences, j'ai tout étudié, tout appris... Dons naturels ou sciences

(1) A II, sc. 4, 5.

(2) A. II, sc. 5.

acquises, tout s'efface devant la tache de ma naissance.» En face de cette intransigeance de la société, Antony, en homme fort, ne conçoit de réponse que dans la non-reconnaissance de la superstition sociale; fort de sa logique, il jettera le défi à cette société qui l'écrase, qui cherche à le priver de ses droits, en méprisant l'une de ses institutions les plus fondamentales. C'est une question de fait de savoir jusqu'à quel point ce préjugé contre les bâtards sévissait dans la société de 1831; les documents contemporains d' « Antony » sont unanimes à ce sujet. Le « Corsaire » du 5 mai affirme que le préjugé en question était mort depuis quarante ans. Le « Figaro » de la même date « accepte Antony comme un accident. Que si l'auteur n'avait pas eu cette intention, la société lui répondrait qu'elle ne repousse personne... Les enfans trouvés ont du lait à l'hôpital, et, quand ils en sortent, de la liberté sous le ciel autant que nous. La nation les nourrit, la loi les fait citoyens. Qu'avons-nous de plus?... Soit. Antony n'est pas la personnification d'un tort social; c'est Saint-Mégrin, Werther, Othello que vous avez voulu peindre... » La « Revue Encyclopédique » (1), au contraire, reconnaît que Dumas a voulu peindre la société contemporaine, mais nie tout aussi expressément la vérité de la peinture : « Antony est un sujet contemporain. M. Dumas a fait poser devant lui la société actuelle, avec ses travers, ses passions et ses vices... mais, de ressemblance, n'en cherchez point... Né de parens inconnus, (Antony) est victime du préjugé qui frappe les bâtards, et les isole dans la société comme des parias. C'est con-

(1) T. 50, avril 1831.

tre ce préjugé révoltant et absurde que l'auteur s'élève avec une généreuse indignation. Ici, M. Dumas se fait le second de Diderot; mais Diderot combattait un fléau réel, et M. Dumas lutte et s'acharne contre une vision. Où trouve-t-on aujourd'hui le préjugé de la naissance? Franchement, rien n'est plus commun que les « més-alliances » : il n'est point de parti... auquel un jeune homme ne puisse prétendre, s'il est instruit, bien élevé, et surtout s'il a 60,000 livres de rentes... Je ne vois donc pas ce qui empêcherait Antony d'épouser Adèle...»

Sept mois après « Antony » Dumas fait représenter, en société avec Goubaux et Beudin, un drame en 3 actes et 8 tableaux intitulé « Richard Darlington », dans lequel il revient à la même inspiration sociale. Le nouvel Antony n'a pas de nom non plus que le premier; il s'appelle Richard tout court, Richard d'Arlington plus précisément, parce qu'il est né à Arlington « dans le Northumberland. » Seulement le nouveau bâtard a ceci de particulier, qu'il s'oriente vers la politique : c'est un bâtard qui a de l'ambition cette fois au lieu de la soif de jouissance, qui réussit en effet à devenir député, puis successivement lord, pair, et ministre; vrai maniaque possédé du démon de l'orgueil, de l'orgueil d'un bâtard, qui pour satisfaire à ce besoin intime de son caractère passe outre à la probité d'un représentant du peuple d'abord, ensuite au droit au bonheur d'une femme trop confiante qui l'aime, et enfin qui se laisse aller au meurtre afin de pouvoir se défaire de sa première femme et d'en épouser une autre, plus riche, plus influente.

Nous noterons que ce qui marquait le point de départ du premier drame, à savoir la prétendue impossibilité du mariage d'un bâtard, est escamoté dans celui-ci.

Richard épouse fort bien Jenny Grey, dont le père, qui est pourtant l'un des bourgeois les plus respectables qu'on puisse s'imaginer, ne voit aucun inconvénient à ce mariage.

Tout est dit quand il donne Richard pour son gendre (a. I, 2^e tableau, sc. 5) ; le mariage non seulement ne devient pas impossible du moment où il est reconnu qu'il y a un mystère sous la naissance de Richard (1), mais ce mariage même devient un moyen de régulariser l'état civil du jeune homme, et rend possible sa nomination de député. Il y a inconsistance entre cette donnée et celle d'« Antony ».

Analogue au caractère de Richard Darlington est le caractère du traître dans le drame de 1841, « Les Enfants blancs ». Ce sir Patrick est un personnage singulier ; ce n'est pas un scélérat, et ce n'est pas non plus le héros du drame. Enfant trouvé comme Richard et comme Antony, il est isolé dans le monde et cet isolement a eu pour effet d'aigrir son cœur envers l'humanité. Concevant la vie comme une lutte où la force fait le droit, et, de plus, doué d'une ambition et d'un orgueil auprès desquels l'ambition et l'orgueil de Richard Darlington ne sont presque rien, Sir Patrick s'est donné pour tâche de marcher sur le corps de tout le monde, dans le but de « vivre le plus possible en attendant que je meure ». Sceptique accompli lui-même,

(1) A. I, 1^{er} t., sc. 3.

ne croyant ni à l'amour ni au bonheur, il a remarqué pourtant que les passions jouent un gros rôle dans le monde; il s'attache donc à tirer tout le parti possible des passions des autres.

L'ambition de cet homme le pousse à devenir roi. Il joue dans ce but l'Irlande contre l'Angleterre; il courtise la fille du vice-roi, pour devenir le gendre et l'héritier de celui-ci. Mais il a déjà été l'amant de la v^e reine; et la vice-reine veille sur sa fille, ne voulant pas la sacrifier à sa propre réputation. Mais aussi il a pris des engagements envers les Enfants-blancs, et les Enfants-blancs se vengeront en le tuant.

Sir Patrick n'aura pourtant pas manqué son but; à l'instant même où il est fondé à croire le bonheur à sa portée, il sait bien qu'il est irréalisable :

« Seul et par mon propre élan, j'aurai atteint le but! Le but! Mais quel est-il? Quand serai-je heureux? comment le serai-je? sur quoi fonder ce bonheur? Que je regarde en moi, ou autour de moi, je n'aperçois que le vide... Non, non, il n'y a de bonheur pour personne; tout souffre dans l'univers. L'homme commence la vie par un cri et la finit par un râle. Le vent pleure au milieu des arbres qu'il brise; la terre exhale sa douleur en torrents de laves furieuses, et la mer gémit éternellement en battant ses rivages. Résigne-toi donc, Patrick, à un malheur que tu partages avec la nature entière, et profite au moins d'une grandeur qui n'appartient qu'à toi... Fais de l'orgueil ta seule jouissance, comme tu fais de la force ta seule divinité. Ne te donne pas le temps de pleurer sur toi-même; et, à force d'activité et d'audace, prépare-toi pour le moment suprême ce plaisir, le seul digne de toi, d'étonner le monde par

la longueur de la route, et de l'épouvanter par l'immensité de ta ruine. » (1).

Sir Patrick est aussi romantique que Richard et qu'Antony : il l'est plutôt comme Richard que comme Antony. Comme eux, il croit à la fatalité; mais il croit indigne de lui de se lamenter, de « pleurer sur lui-même », d'analyser ses souffrances : c'est un disciple de cet effort qui fait oublier en donnant l'illusion de la grandeur.

Le théâtre du Panthéon joue en 1836 un drame qui nie directement l'existence d'aucun préjugé social contre les enfants naturels; le drame intitulé « George, ou la Destinée », exprime l'avis que leurs malheurs proviennent d'une source toute différente de celle qu'indiquait « Antony ». En effet, d'après la pièce de Berrier et Lévesque, le bâtard est voué au malheur; une fatalité s'attache à ses pas dès sa naissance et relève de cette naissance même; elle le traquera toute sa vie. Seuls les ignorants font à l'heure qu'il est, disent les auteurs, un reproche à l'enfant naturel du crime de ses parents; mieux encore, il est accueilli partout : rien ne compte aujourd'hui que le mérite personnel; et le mérite personnel dédommage de tout. Ainsi donc, le bâtard de la pièce peut épouser parfaitement bien la fille de son maître, lequel sait pertinemment que le préjugé est vieilli, comme argument. On le voit : ce drame corro-

(1) « Les Enfants blancs », a. IV, sc. 2.

bore substantiellement les affirmations de la critique contemporaine à l'égard de la pièce de Dumas.

Mais il reste vrai, selon les auteurs, que le malheur pèse sur les bâtards. Dans l'exemple qu'ils nous en citent, qu'il faut admettre comme de nature exceptionnelle s'il en fut, le père de la fiancée de Georges est en même temps le séducteur et l'assassin de sa mère : l'infortuné bâtard qui a juré de la venger lui tire une balle dans le bras, croit l'avoir tué, et perd la raison; ensuite il se réconcilie avec son père, prêt à le reconnaître légalement, et se brûle la cervelle. C'était sa « destinée ». Né d'un crime, il devait périr par la même voie; et son épitaphe sera un ricanement « Georges le bâtard ».

II. Après le sujet du préjugé de l'opinion et de l'ostracisme social, thème qu'Alexandre Dumas, ainsi que nous venons de le voir, mène à ses plus lointaines et diverses conséquences, le théâtre à cette époque a relevé l'attitude plus concrète du Code civil envers cette question. Le théâtre à l'époque romantique s'occupe à deux reprises, une première fois en 1831, dans le drame d'«Emile», une seconde en 1832, dans «Les Mœurs et la Loi », de la position légale de l'enfant naturel. Chaque fois, il discute la régularisation de la position des enfants nés d'unions illégitimes; chaque fois, il est question de l'article 335 du Code, qui défend l'adoption d'un enfant adultérin, en ces termes : « (Art. 334). — La reconnaissance d'un enfant naturel sera

faite par un acte authentique, lorsqu'elle ne l'aura pas été dans son acte de naissance.

» (Art. 335). — Cette reconnaissance ne peut avoir lieu au profit des enfans nés d'un commerce incestueux ou adultérin. »

La donnée de l'obstacle qu'oppose la loi à l'adoption des enfans adultérins n'est, dans « Emile », guère autre chose qu'une péripétie entre plusieurs autres dans la trame d'une action mélodramatique. Elle est loin d'être le fil directeur de toute la pièce; elle constitue, bien au contraire, un incident, capable, il est vrai, de provoquer de l'émotion, mais un incident. L'affiche du théâtre des Nouveautés portait la légende « Anecdote contemporaine » : en réalité, le drame est basé sur un ouvrage que venait de publier Emile de Girardin sous le même titre, et qui plaide avec passion et conviction la cause des enfans naturels (1). Le succès du drame des Nouveautés concourut à rendre nécessaire une seconde édition du livre.

La critique contemporaine indique qu'il y a un beau drame à faire, même après « Antony », dans cette histoire d'un enfant auquel la loi fait subir le châtiment d'un crime dont ses parents étaient seuls coupables (2).

Hippolyte Auger entreprend d'écrire ce drame. Dans le premier acte d'un ouvrage qu'il fait imprimer en 1832 chez Paulin, il remanie l'étoffe du roman d'Emile de Girardin, et fait de l'obstructionisme du Code le centre même de son action.

Dans les quelques cas où son ouvrage vient à la

(1) « Emile », (an.) 1827.

(2) Le « Voleur », 10 sept. 1831.

connaissance de la critique contemporaine, sa tentative ne rencontre que des louanges. Le « Temps » parle de lui avec respect comme de « celui qui cherche, dès son début, à ramener le théâtre vers sa véritable mission », et convie les auteurs à étudier « les vices qui pullulent dans notre législation » (1).

Voici quelle est l'action du premier acte de « Les Mœurs et la Loi », le seul qui nous intéresse ici. Le baron de Cérigny a un fils naturel, Alfred, et un neveu, Ernest. Il consent à partager entre eux sa fortune, mais il veut absolument donner un nom à son fils. Il appelle donc auprès de lui l'avocat, qui lui cite les termes de l'article 335. Une dame qui assiste à cette lecture s'écrie : « Un enfant puni du crime de sa mère!... Alfred, pardonne-moi! », ce qui apprend à Alfred qu'il est le fils adultérin du baron et de Mme Osmond. Le moment d'après, il sort et se brûle la cervelle. Ernest hérite du nom et des biens de Cérigny.

Comme le drame d'Hippolyte Auger se compose entièrement d'actes indépendants, comme celui-là, reliés entre eux par une idée générale seulement, celle de l'injustice de la loi, de son désaccord avec les mœurs, on s'explique sans trop de difficulté que l'auteur n'ait pas voulu courir les chances de la représentation.

Déjà en 1831, à l'occasion d'« Emile », la fréquence avec laquelle revenait au théâtre le sujet de l'enfant naturel commençait à irriter la critique. « Figaro » s'écriait : « Encore un enfant trouvé! Le siècle tourne à la bâtarderie; notre littérature n'a plus ni père ni mère. Tous les faiseurs de drames sont des Vincent de

(1) « Le Temps », 12 av. 1832.

Paul. Dieu protège l'innocence du public, qui adopte tant d'orphelins! » (1). A peine deux mois après l'apparition de l'« Emile » de Desnoyer et Philippe, le Théâtre-Français jouait une nouveauté de Soulié et Bossange appelée « La Famille de Lusigny », dans laquelle à la donnée de l'enfant naturel se joignaient des éléments de classe. La source du drame de Soulié est la « Jeunesse de d'Alembert », par Lacretelle aîné. La scène reste placée au dix-huitième siècle, mais le sujet est de tout point dix-neuvième.

III. Le « Fils Naturel » de 1833 mêle à la donnée de la naissance illégitime des éléments mélodramatiques; c'est un mélodrame semblable à la moyenne des mélodrames de l'époque : le mobile principal en est celui, très usé, de la méprise. La pièce ne fut pas bien accueillie. « Il n'y a pas, affirme le critique des « Débats », dans ce mélodrame, la moindre trace de talent. »

La comédie de « François le Champi » fut représentée à l'Odéon le 25 novembre 1849. Le « champi » de 1849 n'a guère rien de commun avec les bâtards de 1831-1832 que le seul fait de sa naissance illégitime. Il ne faut chercher dans « François le Champi » ni l'allure échevelée d'« Antony », ni son exagération.

(1) « Figaro », 7 sept. 1831.

George Sand monte rarement en chaire (1); elle a voulu, sa préface en fait preuve, faire une pastorale, montrer des paysans, peindre la vie rustique dont elle a « subi la « douce ivresse » ». Le « champi » est un type de paysan honnête et généreux, n'ignorant pas la gratitude; élevé par de petites gens, qui éprouvent plus tard de mauvais jours, il va travailler dans les villes et rentre bientôt chez ses bienfaiteurs pour leur tendre la main de secours. Il remet l'ordre et la sérénité dans ce cadre coutumier du repos et du contentement, mais bouleversé par la fatalité et par les intrigues d'un personnage méchant; François le Champi s'assigne donc le rôle d'un protecteur envoyé par la providence.

George Sand avait dû en rabattre sur les moyens qu'elle employait dans le roman pour la reconstitution de la couleur locale, et en particulier il lui avait fallu faire le sacrifice de quantité de mots de patois. Elle obtint le succès qu'elle désirait : les journaux sont unanimes pour la féliciter de son retour au théâtre. On remarqua avec satisfaction l'atmosphère de calme qui entoure l'ouvrage, on félicita l'auteur de s'être gardée du mouvement et des combinaisons ordinaires du théâtre; on goûta fort sympathiquement la création de cet « Antony du village », comme la « Presse » le

(1) Elle y monte une seule fois, à la scène 12^e du 1^{er} acte. Mariette y demande à Catherine :

« Dis-moi donc, Catherine, qu'est-ce que c'est qu'un champi ? »

Catherine. — Voilà que vous me demandez des choses... Je ne sais comment vous dire... Un champi... c'est un champi... quoi !

Mariette. — Je sais bien que cela veut dire un enfant trouvé dans les champs, en enfant abandonné de père et de mère.

Cath. — Eh bien, oui, voilà ce que c'est.

Mar. — Ce n'est pas leur faute, pourquoi les méprise-t-on ? »

baptise. L'auteur crut devoir, dans sa « Préface » (1), remercier la critique des journaux de s'être montrée si bienveillante.

(1). Elle achève cette préface, adressée à Bocage, avec le pieux vœu que son ouvrage ne fût pas taxé d'un retour aux formes classiques. Tout en convenant que l'école nouvelle a eu « un excès de sève dans la production », elle ne voudrait pas qu'une école démodée vint balayer toutes les acquisitions du génie du siècle nouveau. Pour l'avenir de la littérature, elle prévoit qu'« il y aura une école nouvelle, qui ne sera ni classique ni romantique, et que nous ne verrons peut-être pas, car il faut le temps à tout, et nous sommes un peu plus d'hier que de demain, vous et moi; mais sans aucun doute cette école nouvelle sortira du romantisme, comme la vérité sort plus immédiatement de l'agitation des vivants que du sommeil des morts... » Dans ce pressentiment vague d'un avenir littéraire qui naîtra du romantisme, mais qui différera de lui, aucune indication du sens que, au jugement de George Sand, cette « école nouvelle » devait prendre. Elle était plus proche que l'auteur ne le pensait, mais elle relevait, en même temps que du romantisme, de ce réalisme que George Sand croyait avoir été surfait, d'après le commencement de cette même préface.

DEUXIEME PARTIE

LA VIE DES CLASSES

CHAPITRE PREMIER

La Peinture de la Société Contemporaine

I. La bourgeoisie au théâtre : la question d'argent. —

II. Types sociaux de l'époque.

Ce théâtre ne s'est aucunement détaché de l'époque qui l'a produit : il s'est plu à en examiner les divers aspects, à tâcher d'en peindre la société.

Il partage son attention entre la peinture de certains types sociaux de son temps et celle de la classe régnante.

I. — Alfred de Vigny mit en scène la bourgeoisie orléaniste dans son drame de « Chatterton » (1835), on sait avec quelle ironie dédaigneuse. M. Parigot suppose que « dès le moment que la bourgeoisie arrive au pouvoir, de Vigny prévoit qu'elle va payer de son respect pour l'argent la rançon de ses qualités » (1) et indique que « ce sera le fonds solide de la comédie d'Emile Augier ». En cela l'auteur du « Mariage d'Argent » l'avait anticipé : « La scène a changé : aux prestiges de la gloire ont succédé ceux de la fortune. Les altesses financières brillent maintenant au premier rang ; les gens riches sont des puissances... Dans ce

(1) « Le drame d'Alex. Dumas », p. 353.

siècle d'argent ceux qui ont de la fortune sont les heureux du siècle. » (1).

Scribe avait constaté l'avènement de la nouvelle aristocratie, un an avant « Chatterton » : « Nous vivons dans un temps où (l'argent) c'est la seule puissance réelle, positive et raisonnable... Aujourd'hui, en 1834, qu'est-ce que la noblesse, qu'est-ce que la naissance?... qui en veut?... personnel... De l'argent, c'est différent. » (2). Ce n'est donc pas à Vigny que revient l'honneur d'avoir deviné le côté comique des mœurs bourgeoises. C'est par amertume qu'il s'attache à en exposer le ridicule et le répugnant, dans ce caractère de John Bell, qui est bien la raison même, « homme de quarante-cinq à cinquante ans, vigoureux, rouge de visage, gonflé d'ale, de porter et de roastbeef, étalant dans sa démarche l'aplomb de sa richesse; le regard soupçonneux, dominateur; avare et jaloux, brusque dans ses manières, et faisant sentir le maître à chaque geste et à chaque mot. » (3). « Bell et Beckford symbolisent la bourgeoisie orléaniste qui n'estime que l'activité industrielle et l'argent » (4), explique M. Lanson; c'est ce qui fait de « Chatterton » un drame « pictural » (5), dont on a relevé avec raison le réalisme. John

(1) « Mariage d'argent », I, 3.

(2) « La Passion secrète », I, 7.

(3) « Chatterton », Personnages.

(4) G. Lanson, « Hist. de la Litt. fr. », p. 982.

(5) C'est le mot que suggère M. Kahn (ouv. cité, p. 9) pour signifier « les pièces qui s'efforcent de peindre, de nous décrire la société contemporaine ». Nous sommes d'accord avec M. Kahn qu'un pareil adjectif fait défaut à la terminologie littéraire. M. Kahn a l'impression, dans « Chatterton », d'une pièce à la « structure toute moderne » et d'un « milieu plus conforme à la réalité de chaque jour ». Il croit même que le drame de Vigny annonce la renaissance du drame de mœurs. (Ouvr. cité, p. 9.)

Bell parlant à ses ouvriers, leur recommandant l'économie et le travail, fier d'être fils de ses œuvres, sans s'inquiéter des moyens dont il s'est servi pour s'élever, content d'être resté « juste selon la loi », ce n'est autre chose que le symbole gigantesque de la bourgeoisie française de 1835. Si l'on regarde de près cette deuxième scène du premier acte de « Chatterton », on verra que l'auteur a rendu assez fidèlement les arguments de la ploutocratie de son temps : Bell parle le bon sens même à ses ouvriers, et Vigny a dû avoir recours, pour rendre ce caractère réellement détestable, à des expédients qui n'ont rien à voir avec la question elle-même; c'est ainsi qu'il le montre brutal de caractère, cruel envers sa femme, plus occupé de ses machines que de ses ouvriers. L'auteur de « Chatterton » doit être considéré comme ayant eu recours au procédé d'abuser son adversaire, faute de pouvoir répondre à ses arguments par d'autres plus convaincants.

Quoi qu'il en soit, il a convaincu ses contemporains. Théophile Gautier relate que ce caractère « excitait... une répulsion violente; on le haïssait comme un traître de mélodrames tout chargé de noirceurs et de crimes, et lorsque, Barbe-bleue commercial, il demandait compte à sa femme des quelques livres non justifiées sur le registre, un frisson de terreur parcourait la salle... Plus d'une jeune femme romantique, au teint d'opale, aux longues boucles anglaises, tournait les yeux mélancoliquement vers son mari classique, bien nourri, et vermeil, comme pour attester la vraisemblance. » (1).

Qu'on se rappelle le premier dévouement de Marie,

(1) Th. Gautier, « Reprise de Chatterton » (art. cité).

dans la pièce de Mme Ancelot, d'un an postérieure à « Chatterton ». Marie, se dévouant à un père ruiné, épousait un capitaliste qu'elle n'aimait pas. Ce Forestier est fils de ses œuvres comme John Bell; il tient à sa merci M. de Sivry, et compte se faire une position sociale en épousant la fille de celui-ci. Pour lui, un nom est en réalité peu de chose, de la poudre aux yeux, si l'on veut : au fond, il reste convaincu que le sien vaut un autre, puisque celui qui le porte est artisan de sa propre fortune : « Un nom... diable, ce n'est pas un nom du faubourg Saint-Germain, c'est vrai, mais allez voir à la Bourse, ce nom-là vaut de l'or, et, de notre temps, il n'y a de réel que la richesse!... l'argent est le roi du monde. » (1).

Les auteurs de « L'Ange dans le Monde et le Diable à la Maison » (1839) ont tenté une satire détaillée de cette aristocratie nouvelle. Ils l'ont personnifiée dans le caractère d'un certain Narcisse Godard, propriétaire, qui n'a rien à voir avec l'action de leur pièce. Narcisse Godard, c'est « l'aristocratie de 1839, avec ses titres... de propriétés... et pour blason, une équerre et des balances, dans un nuage de chiffres... papillonnant, bourdonnant, cavalcadant, au bois, dans nos salons, dans nos théâtres, comme les marquis de l'ancien régime... Ton régence, amour régence... orgie, au lieu des petits soupers... avec la seule différence que le cabaret de 1750 s'appelle Café de Paris, que le breelan

(1) « Marie, I, 12.

se nomme bouillotte, et que la tabatière d'or a été remplacée par le cigare (sic) de la Havane » (1).

Et, pour ses péchés, Narcisse Godard épousera une femme auteur, qui ne demande qu'à faire imprimer ses romans et croit en trouver chez lui et la matière et les moyens.

Ce théâtre a rarement fait la peinture des ridicules de la nouvelle aristocratie : c'est par d'autres voies que le ridicule qu'il a dirigé son attaque contre elle. Nous connaissons cependant un détail dans un assez sérieux vaudeville de Mme Ancelot (2), qui semble prévoir les méthodes mêmes dont va se servir la comédie du Second Empire. L'auteur entreprend la défense de l'ancienne aristocratie contre la nouvelle et trouve que, préjugé pour préjugé, celui de la naissance valait bien celui de l'argent. Mme Ancelot indique que les adhérents de l'aristocratie nouvelle ne demandent pas mieux, une fois fortune faite, que d'afficher les airs de l'ancienne noblesse :

« J'oserai vous dire qu'il sied mal à un homme raisonnable d'attaquer ainsi en général les riches et les puissans d'autrefois. Avant de condamner sans pitié les torts du passé, regardez bien si le présent en est tout à fait exempt ! Mon Dieu, parce que les fortunes datent d'hier, sont-elles toujours bien acquises ?... parce qu'on ne paye plus magnifiquement ses folies, en est-on plus sage ? parce qu'on condamne les duellistes au lieu

(1) « L'Ange dans le Monde », I, 4.

(2) « Marguerite », 1840.

de se battre, en est-on plus noble?... Si les manières sont plus grossières, couvrent-elles une plus rigide vertu? et le luxe, les broderies et les parfums ne valaient-ils pas bien l'odeur de l'écurie et celle du cigare?... Laissez la passion accuser les grands d'autrefois; la raison, monsieur, voit clairement que les plus petits les imitent bien vite dès qu'ils sont à leur place... Qu'un de vos jeunes républicains ait un peu d'argent (1), il achète des meubles Louis XV, et singe des airs de Richelieu! » (2).

Mme Ancelot a mis en scène un « jeune républicain » de cette espèce, dans la personne de Cadet Bourichon. Bourichon père, de la maison Bonnard et Bourichon, marchands de bonnets de coton, est mort léguant à son fils une fortune de quarante mille livres de rente, avec ce nom vulgaire de Bourichon. Bourichon fils trouve que le nom qu'il porte pouvait aller très bien avec les bonnets de coton, mais qu'il ne sied plus à un homme ayant quarante mille livres de rentes. Il tâche donc d'oublier les bonnets de coton et s'appelant Jules de Beauséjour, d'après le nom de la terre qu'il possède en Picardie. Fort de ce titre, le pseudo de Beauséjour se fait un « lion » à la mode, aimant mieux chercher à

(1) C'était le sujet de « Les Honneurs et les Mœurs » que l'auteur venait de donner quelques mois auparavant; cette comédie avait pour but de montrer que les opinions que l'on tient dépendent plus qu'on ne s'en doute de considérations personnelles. Un jeune homme imbu d'humanitarisme et de « socialisme », devenu riche et considéré revient insensiblement et sans s'en douter sur ses propres convictions; il continue à écrire dans son grand ouvrage « De l'Avenir du Monde » mais il abjure la pratique de ses propres idées. La presse comprit que l'auteur voulait rappeler à la société contemporaine les idéaux d'où elle était partie en 1830. (« Débats », 11 mai 1840.)

(2) « Marguerite », II, 10.

plaire aux femmes que de faire de la morale, et préférant s'amuser des fêtes et des plaisirs plutôt que de tonner contre le luxe (1). Au fond, il ne trompe personne : il passe ses jours à tâcher de faire accepter à ses amis son changement de nom, puis la nuit il a d'affreux cauchemars où il voit des monceaux de bonnets de coton et s'entend appeler Cadet Bourichon. Le plus fort, c'est que l'ancien associé de Bourichon père revient d'Amérique et le tourmente des souvenirs qu'il déteste.

Les Cadet Bourichon sont rares dans le théâtre avant 1850. Ce théâtre s'est peu avisé du côté ridicule des mœurs contemporaines; il est probable que l'éloignement du temps l'a mieux fait ressortir aux auteurs du Second Empire.

Les mœurs politiques de l'époque seraient atteintes d'un universel esprit de vénalité, suivant une pièce de 1839, « Deux Jeunes Femmes ». Nous y trouvons ces deux passages, tous deux assez directs :

« Jeannette. — Ah ça! mais de bonne foi, cependant, voyons, qu'avez-vous donc fait pour être député?

Biroteau. — J'ai fait, j'ai fait... j'ai fait fortune.
...J. — Ah! c'est juste, j'oubliais que c'est le premier des titres aujourd'hui. » (2).

— Coup de patte contre les conditions légales l'éligibilité. Voici pourtant, à la même scène, quelque chose qui va plus loin, et suggère assez clairement que les serviteurs du pays abusent de leur position pour servir en même temps leurs propres intérêts :

(1) Ibid., I, 2.

(2) « Deux Jeunes Femmes », III, 7.

« **Jeannette.** — Une chose m'étonne, par exemple, dans cette manie de députation; c'est que je n'ai pas bien compris quel intérêt vous pouviez y avoir.

« **Biroteau.** — Comment, vous ne voyez pas que ça me fera faire beaucoup d'affaires?

« **J.** — Des affaires?

« **Fernand.** — Sans doute, celles du pays.

« **B.** — Non, les miennes... Les autres aussi, dans les momens perdus. » (1).

Les mœurs politiques forment la base d'une pièce de 1849, « La Corruption », qui montre un avocat sans fortune devenu député et forcé à s'endetter par l'impossibilité d'exercer sa profession d'avocat et la gratuité de ses fonctions de député.

Cette pièce, réclamant le paiement des représentants de la nation, est de vive actualité en 1849, l'année de son apparition.

II. Le drame à l'époque romantique fait le portrait de certains types sociaux contemporains. Il est digne de remarque que, dans la grande majorité des cas, ici encore, ce sont des types affectés surtout par des considérations matérielles qu'il aime à reproduire plutôt que les autres. Sa préférence va à l'« homme du

(1) Cf. « Eulalie Granger », IV, 9 : « Il a été député et n'a jamais rien demandé pour sa famille ».

monde », et à l' « industriel » de l'époque, tous gens chez qui l'argent est la première des considérations.

C'est à « Angèle » que revient le mérite d'avoir marqué le début de la peinture de mœurs dans le drame moderne de l'époque. M. Parigot a remarqué que cette pièce est prise sur le vif de l'ambiance sociale contemporaine. Alfred d'Alvimar n'est pas un jeune premier; il appartient à cette catégorie d' « hommes du monde » qu'Ancelet avait professé d'étudier en 1827. L'homme du monde d'Ancelet est un mondain matérialiste, ambitieux de parvenir à tout prix, et une non-valeur au moral, séducteur de femmes et délaisseur d'enfants. La critique contemporaine fut unanime comme elle le fut rarement pour déclarer que l'homme du monde d'Ancelet faussait complètement les mœurs de l'époque (1).

Parlant d' « Angèle » dans la préface de « Caligula » (1837), Dumas qualifiait ce drame de « tableau de mœurs ». « C'est le rêve du matérialiste », commentait-il plus tard dans celle du « Comte Hermann » (1849).

« Alfred est le type de l'amoureux moderne, presque achevé. Pas de père, maître de son fonds trop tôt, fanfaron d'égoïsme, avec un sourire stéréotypé, un peu hautain, qui dompte les cœurs et coule je ne sais quelle douce chaleur dans tout l'être des novices et de celles qui ne le sont plus. A lui et à ses successeurs la société a été dure, non pour leur avoir refusé leurs droits, mais

(1) « Figaro », 27 octobre 1827; « Débats », même date; « R. E. », novembre 1827 et le « Corsaire », 27 octobre 1827.

à cause qu'elle a réfréné leurs appétits par la concurrence. » (1).

Il y a deux hommes en Alfred; l'un d'eux fait tout pour étouffer l'autre. Ce n'est pas au fond un malhonnête homme; il a lieu de se croire victime des « événements » de l'époque, et, de parti pris, il veut se venger auprès de la société des maux qu'elle lui inflige. Entré dans la vie par une porte dorée, il se croit le droit de garder intacte, par tous les moyens, la fortune dont il a hérité. Il est persuadé que les pertes que lui ont infligées la société sont un acte d'injustice collective, et se croit en droit d'y répondre comme il le peut, à l'individuel. Vivant dans une autre époque, Alfred d'Alvimar aurait été un parfait honnête homme; il est essentiellement homme de son siècle.

Mme Ancelot remit en scène, en 1848, dans un drame qui se ressent fortement de l'influence des « Mystères de Paris », ce qu'elle appelle un « homme de loisir » et que son mari aurait appelé un « homme du monde ». C'est un type d'égoïste ne se souciant que de sa propre jouissance; sa devise est « Chacun pour soi » (2). Et il cause bien des malheurs par sa dissipation, il brise bien des existences de femmes et fait perdre bien des réputations avant d'être amené à voir l'indignité de sa conduite, à se repentir et à vouloir la réparer.

Après l'homme du monde, un autre type qu'a étudié

(1) Parigot, « Le Drame d'Alexandre Dumas », p. 371.

(2) « L'Homme de Loisir », IV, 11.

le théâtre à l'époque romantique, c'est l' « industriel » de l'époque, produit de la vénalité du siècle. Une pièce de 1837 l'exprime assez bien : « Le crime ne donne pas du tout à cette époque... ces temps derniers... je n'ai pas rencontré un seul de ces rudes assassins au visage sombre et féroce... même dans la « Gazette des Tribunaux »... Maintenant, l'assassin a la figure douce et riante... le voleur va aux Bouffes, à l'Opéra en hiver, va prendre les eaux en automne; il porte des gants jaunes et des fracs à la dernière mode... on le prendrait pour un honnête homme... il fait même sa barbe tous les jours... triste effet de la civilisation! » (1).

C'est le sujet du drame de Félix Pyat, « Brigand et Philosophe ». Parti de l'idée directrice de la pièce de Schiller, le drame de 1834 laisse bien vite les « Brigands » pour en venir à un sujet pris sur le vif des mœurs de la monarchie de juillet. Il montre un individu sans nom, sans famille, sans fortune, c'est-à-dire dénué de toute attache à la société; Oscar, par désespoir, cherche à se faire un moyen d'existence en dehors d'elle, en devenant brigand. La société ne tolère pas les brigands à tous crins; mais Oscar a observé que, dans les limites de la société elle-même, le vol se pratique impunément : pour n'avoir pas à craindre pour sa vie, il rentre donc dans le monde, s'y fait agioteur sur les fonds publics d'abord, ensuite juge vénal : tous moyens de chercher fortune que la société tolère. Il était impossible de mettre en cause plus explicitement la moralité sociale qu'en montrant le voleur des grands chemins

(1) « L'Agrafe », II, 2.

réduit, pour vivre, à s'habiller de frac à la mode et à spéculer le plus bourgeoisement du monde à la Bourse. La critique de la presse périodique releva la nouveauté de la voie suivie par les auteurs et rappela la protestation de la philosophie du dix-huitième siècle contre « les non-sens injustes dont tabonde notre société, qui punit le vol à main armée et couvre d'honneurs le vol qui paie patente » (1), protestation qui, après avoir trouvé un écho dans le corsaire de Byron, abordait à présent le théâtre en toute franchise. Le « Voleur » releva, dans le dialogue de la pièce, « une grande prétention au « trait », un jargon mi-romantique, mi-saint-simonien » (2).

Le type de l'usurier forme la base d'un drame de 1829 qui fit beaucoup de bruit, « Le Prêteur sur Gages ». La pièce montre un Juif bourreau de ses enfants et encore plus impitoyable pour le monde; prêtant dix francs pour en gagner soixante. Elle reçut un fort mauvais accueil, et le « Corsaire » prétendit que « MM. les Israélites demeurant à Paris avaient pris... de l'ombrage au sujet de la pièce nouvelle » (3).

Dans « Une Liaison » (1834), le théâtre à l'époque romantique a abordé la peinture de ce que le théâtre du Second-Empire appellera le « demi-monde ».

(1) « L'Entr'Acte », 23 février 1834.

(2) « Voleur », 25 février 1834.

(3) « Le Corsaire », 19 juillet 1829.

« Le sujet choisi par MM. Mazères et Empis appartient à nos mœurs. C'est presque une classe toute entière dans la société moderne que celle de ces femmes que leur position équivoque exclut de la bonne société proprement dite, mais qui ne sont pas non plus précisément repoussées dans la mauvaise. (Si jamais on trouve la femme libre, je me persuade que ce sera dans cette classe d'Epicènes ...cependant, comme Mmes de Saint-Brice et Augusta dans «Une Liaison»,) ces dames négligent rarement de se faire épouser lorsqu'elle croient avoir assez d'influence sur un amant pour cela, tant elles ont à cœur cette espèce de réhabilitation... » (1).

En dehors de cette pièce, le théâtre « pictural » à l'époque romantique est d'une homogénéité saillante. Presque tout entier, c'est en même temps un théâtre sur la question d'argent; les exceptions sont rarissimes : quelques coups de patte par-ci par là, dirigés soit contre la garde nationale (2), soit contre les fonds espagnols (3), alternative à peine moins rebattue. Une satire assez originale d'un type d'avoué, dans la pièce de « Julie » (1837), mérite cependant d'être relevée. André Crépon se spécialise dans les maux de mariage :

(1) La « Revue de Paris », avril 1834, t. IV, p. 252.

(2) Emphase d'un chef de bataillon dans « Julie » : « L'ardeur française a été trop longtemps comprimée. La liberté ne nous suffit pas, il nous faut de la gloire; il m'en faut à moi, et j'aurai la croix d'honneur » (II, 1). Ce guerrier à la parole si haute est un avocat qui se spécialise dans les divorces, nommé officier par la commune où il possède une maison de campagne. « Eulalie Granger », III, 3, indique de fréquents abus des fonctions de la garde.

(3) « De tous les pays, l'Espagne est sans contredit celui qui emprunte le mieux. Elle ne paie pas tout à fait aussi bien, à la vérité, mais patience, ça viendra peut-être. » (« Deux Jeunes Femmes »; V, 2.)

« André Crépon ou Crépon le jeune, s'annonce-t-il. Je suis l'auteur de la première pétition adressée à la Chambre des députés pour réclamer le rétablissement du divorce. Elle est du 29 juillet 1830. » (1). Aux malins, qui assurent qu'il vivait de divorces avant la Restauration, il répond : « cela est vrai, mais j'en vivais honorablement, et ma grande fortune en est la preuve ». A l'instar des médecins, il se fait fort d'être spécialiste : sa branche d'étude, c'est « le titre six du Code Napoléon, de l'article 229 à l'article 311 inclusivement », à savoir les « maux de mariage ». Il sait non seulement interpréter la loi, mais aussi l'éluder toujours « dans l'intérêt de la morale et de la décence publique ».

Il faut voir dans ce personnage unique, qui compose la création la plus neuve de la pièce, une satire, finement et artistement menée, des avoués de l'époque. Leur vénalité est signalée : il est soutenu qu'elle rend impossible aux pauvres de plaider en séparation et constitue en fait un privilège de cette dispensation de la loi. L'auteur dit son fait à cette gent par la bouche de son premier rôle : « maudits soient tous les hommes qui vous ressemblent!... ils sont nés pour le supplice et la ruine des familles! » (2).

(1) « Julie », I, 9.

(2) Ibid., IV, 7.

CHAPITRE II.

Le Prolétariat

I. L'Ingénieur. — II. L'égalitarisme. — III. L'inspiration démocratique.

Les questions ayant trait au travail manuel et à la vie du prolétariat ont préoccupé ce théâtre à partir de 1829, et à un degré d'intensité relativement considérable. Rarement cependant le drame aborde de front comme c'est si fréquemment le cas quand il s'occupe du travail d'intelligence, la grande question du rôle comparé du travail manuel dans la société. Un peu plus souvent il dénonce la prétendue inégalité de l'opinion et de la loi, le préjugé qu'il affirme exister contre l'ouvrier manuel. Mais dans la grande majorité des cas, ce théâtre au sujet du travail se caractérise par une attitude définitive adoptée en faveur de l'homme du peuple, au détriment de la noblesse. Il en résulte ce fait, que le drame a épousé avec ardeur la cause du peuple comme classe, et s'est relativement peu occupé de la question du travail manuel proprement dit.

I. Commençons par constater une éclatante exception. Charles Duveyrier, connu de son époque comme un

« jeune écrivain de conscience et de talent » (1), fit représenter à la Gaîté en 1836 un mélodrame, « L'Ingénieur ». L'action s'y passe en 1815, dircetement après la bataille de Waterloo, dans une mine de charbon voisine du champ de bataille; mais la pièce n'a rien que de tout moderne comme sujet : c'est un hymne au travail. Placer l'action comme elle est placée, c'est poser la question en toute netteté et franchise, c'est opposer le travail constructif à la guerre destructive, le soldat à l'ouvrier. Et l'objet du mélodrame est de démontrer qu' « il y a du vrai courage sous la blouse du travailleur comme sous l'uniforme du soldat » (2) : mieux encore, Duveyrier expose par la bouche d'un « ouvrier philosophe » (3) la doctrine que le travail est la loi du progrès, la source de la richesse d'un pays et la base même de sa reconstruction après la défaite. « Le travail! s'écrie Pierre, c'est la source de toute richesse et de toute force! et si nous voulons voir des jours meilleurs, il faut que tout bon Français maintenant en vienne là » (4).

Il est curieux que l'auteur ait choisi, pour représenter le travail manuel, un ingénieur, c'est-à-dire plutôt un ouvrier de l'esprit. Ce Pierre n'est autre chose qu'un homme de génie dans son métier; c'est « l'oracle des propriétaires de mines ». Au reste, homme de cœur dans ses rapports avec les ouvriers à sa charge, qui lui rendent bien en dévouement ce qu'il leur donne en sympathie humaine. « Il sauve les ouvriers de toutes

(1) « Le Voleur », 20 mars 1836.

(2) « L'Ingénieur », I, 2.

(3) C'est ce que son maître appelle Pierre.

(4) « L'Ingénieur », I, 2.

les catastrophes; et par la sagesse de son exploitation, il peut doubler, tripler les capitaux ». C'est un plaidoyer pour plus d'humanité de la part des patrons envers leurs ouvriers.

« L'Ingénieur » ne réussit pas. Il ne fut même pas compris. Tout le monde voulut n'y voir qu'un plaidoyer contre le duel : il y a cela dans la pièce, mais il y a mieux que cela. Le « Voleur » mit l'auteur en garde contre ses « prétendues idées régénératrices » imbues d'un « vieux levain de saint-simonisme » (1); les « Débats », au contraire, le louèrent « pour son noble désir d'écrire des drames utiles » (2).

II. Quatre ans après l'« Ingénieur », un drame de Frédéric Soulié, intitulé « L'Ouvrier », se donne pour tâche de « prouver qu'il n'y a pas deux honneurs, deux probités, deux vertus, et que tout ce qui fait l'honnête homme du peuple fait aussi le noble gentilhomme », en d'autres termes que les principes de l'éthique sont invariables pour toutes les classes; que nulle n'a le monopole de l'honneur, de la probité, de la vertu; qu'en dernière analyse, l'important, ce n'est pas la position sociale, mais la valeur morale, le caractère et non pas la caste. La vraie noblesse, dit Soulié, c'est la vertu: l'ouvrier peut être noble à ce titre; il n'y a donc pas de place pour les préjugés.

Ce drame, montrant un marquis aux instincts oppul-
laires, piqua infiniment la curiosité des gens de 1840.

(1) « Le Voleur », 20 mars 1836.

(2) « Débats », 16 février 1836.

Les recettes furent de 74682 fr. 30, pour les premiers mois seulement (1), et cela à un théâtre où elles dépassaient rarement le chiffre de 70,000 francs. Pourtant, les acteurs avaient pitoyablement joué, à la seule exception de Boutin, qui tenait le rôle de l'ouvrier-marquis.

Emile Souvestre avait publié, en 1836, un roman social, « Riche et Pauvre », qui fut particulièrement bien reçu : il montrait un homme du peuple qui, élevé côte à côte avec le fils d'un riche, et ayant profité autant que lui de son éducation, ne peut cependant se faire une place dans le monde, en raison du préjugé qui existe contre les pauvres. Pour réussir dans la société, apprend-il, il faut être déjà riche : celui qui n'a rien ne parviendra jamais, en dépit de son mérite, à rien avoir.

L'année suivante, Souvestre adapte son roman et le fait passer à la Porte-Saint-Martin. Le drame suit assez fidèlement la donnée du roman : comme lui, il s'attache à signaler les difficultés que rencontre le pauvre, se heurtant, du moment qu'il veut s'élever, au préjugé qui veut que le vilain reste vilain.

« Le succès va, non à qui le mérite, mais à qui le mendie, et... pour tirer parti de l'existence, il faut être un de ces hommes de liège qui flottent, avec l'écume, à la surface de tous les événements... La supériorité d'âme est une infirmité sociale... Ne penser qu'à soi, n'aimer que soi, c'est la vie!... insensé qui se dévoue! » (2).

(1) « L'Entr'Acte », 21 février 1840.

(2) « Le Riche et le Pauvre », III, 5.

Le drame remporta encore un grand succès. « Voilà, dit la « Revue de Paris », cette pièce, la plus simple, la plus honnête que nous ayons vu jouer depuis six ans » (1). La « Revue des Deux-Mondes » félicite l'auteur de s'être élancé « sur les traces de l'auteur de « Chatterton » à la découverte du drame philosophique » (2), et surtout de « s'être proposé un but sensé », avec cette pièce « de travail et de conscience »; elle trouve cependant que le décor a été un peu sacrifié à la matière. Seul Jules Janin se montre, à son ordinaire, suffisamment grincheux; il ne veut pas croire que le pauvre envie au riche son existence facile et cite à preuve le chapitre « Des Biens de Fortune » de La Bruyère (3).

III. Nous avons indiqué que la grande majorité du théâtre ayant pour sujet le travail manuel consiste en pièces qui font l'éloge de la classe ouvrière. Assez souvent ce sont ce qu'on appelle des « pièces populaires »; c'est tout un genre ayant ses conventions et ses particularités à lui, entre 1830 et 1850. Ce théâtre, avec une unanimité et une fréquence remarquables, met en face l'une de l'autre ce qu'Eugène Sue appelle « les deux classes placées aux deux extrémités de l'échelle sociale », la noblesse et le peuple.

Cela commence dès 1829, avec « L'homme du peuple », qui paraît à la Porte-Saint-Martin en décembre

(1) « R. de Paris », février 1837.

(2) « R. de M. », 15 février 1837.

(3) « Débats », 6 février 1837.

de cette année. Il s'agit du fils d'une femme du peuple qui refuse de reconnaître pour son père le noble qui a séduit et abandonné sa mère. Etienne préfère rester le fils de l'ouvrière; il méprise cette noblesse qui n'en est pas une, parce qu'elle admet la bassesse d'âme et de cœur.

« L'Homme du Peuple » doit quelque chose à « La Jeunesse de d'Alembert », de Lacretelle aîné. « Figaro » relate un fait divers contemporain qui en forme le pendant : « Un grand seigneur prussien se déclare tout à coup le père d'un avocat de Grenoble, qui refusa noblement de quitter sa profession pour une brillante fortune, et préféra des parens adoptifs et aimans à des parens qui désiraient moins s'attacher en lui une progéniture qu'une célébrité » (1).

On critiqua surtout l'allure déclamatoire de cette pièce. Etienne, dit « Figaro », est trop héroïque pour être vrai. « Il ne faut pas s'adresser qu'aux amphithéâtres et au parterre, et, généralement, il y a aux premières loges et aux avant-scènes d'excellens juges à qui vous persuaderez difficilement que ce soit un vice originel d'être né marquis et un crime capital d'avoir un demi-million de revenu. Ces traits de sentimentalité... sont excellens à dire pour battre un préjugé en brèche. Mais le tems est changé. » « Figaro » comprend que cette pièce de la Porte-Saint-Martin, s'adressant au peuple surtout, prolonge en la vulgarisant l'œuvre de la philosophie du siècle précédent.

« L'humble genêt pourra-t-il jamais s'élever à la

(1) « Figaro », 2 décembre 1829.

hauteur du noble palmier? » C'est le sujet de « Péblo » (1830) et du « Watchman » (1831).

« Péblo » est un mélodrame bruyant. « Figaro » en avertissait ses lecteurs dans ces termes : « S'il en est parmi vous, sensibles lecteurs, qui aiment les coups de poignard, les morts, les résurrections et les assassinats, les tortures et les bourreaux, et ces grands sermens d'amour comme il s'en fait au boulevard de temps immémorial; sermens d'amour qui font pâmer et pleurer les grisettes et ravissent le paradis : « Péblo » a de quoi vous contenter et satisfaire » (1).

« Le Watchmann » est un ouvrage plus consciencieux, qui reprend cependant le même sujet. Les deux drames sont tirés d'une même source; s'il faut en croire le « Voleur », cette source est un roman, mais nous n'avons pas réussi à la préciser (2). Cette fois, le héros de la pièce est un homme du guet; il aime la fille du lord-maire, et désespère de pouvoir l'épouser.

L'homme du peuple est plus nettement posé en face du noble gentilhomme dans « Jeannette » (1832). Jeannette, jeune et jolie paysanne, est aimée d'un homme de sa classe, Georget, dont elle repousse les vœux, séduite qu'elle est par les habitudes du grand monde et tourmentée du désir d'aller à Paris. Effectivement, Jeannette va à la capitale et débute à l'Opéra. Bientôt elle devient la proie d'un gentilhomme, le comte de Sancerre, qui

(1) « Figaro », 5 mars 1830.

(2) « Voleur », 20 septembre 1831.

la trompe par un faux mariage. Jeannette, déshonorée, fuit le château; le comte, prêt maintenant à l'épouser de bonne foi, la retrouve dans un mauvais lieu où elle a été conduite à dessein. Georget, qui est devenu soldat, accourt aux cris de Jeannette : il se bat avec le comte, et le terrasse. Georget épousera Jeannette.

Cette pièce, montrant l'homme du peuple aux prises avec son ennemi et victorieux dans la lutte, réussit.

En 1832, à l'occasion du « Testament de la Pauvre femme », le critique des « Débats » remarque : « Voici bientôt six mois que nos théâtres ne vivent que de ces oppositions de rang, de fortune et de naissance. Dans ces drames, c'est toujours un ouvrier dont la sœur est déshonorée par un grand seigneur. Dans ces drames, toutes les vertus sont amoncelées sur la tête du peuple, tous les vices sont jetés à pleins seaux sur la tête de la noblesse. » Il réclame qu'on mette un terme à ces « réactions violentes et inutiles », prétendant que « le peuple est partout. Il est roi. » (1). Jules Janin avait une idée très fine du sens que prenaient ces pièces démocratiques et s'évertuait à les étouffer dans l'herbe. Il sentait bien quelle pouvait en être l'influence sociale, et il est visible qu'il la craignait.

Le « Testament de la Pauvre Femme », de la même année que « Jeannette », n'en diffère pas par sa signification. La pauvre femme mère d'un enfant mort a trouvé une fille nouvellement née et l'a élevée. Le fils de la pauvre femme aime sa sœur autrement qu'on n'aime sa

(1) « Débats », 3 septembre 1832.

sœur : il apprend par le testament de sa mère le secret de la naissance de Pauline. Celle-ci est courtisée par le comte de Préval, lequel la trompe, car il épouse une demoiselle Delaunay, qui n'est autre que la sœur de Pauline. Trompée par le noble, Pauline consent à épouser l'ouvrier.

« Ce drame a réussi complètement », rapporte « Figaro » (1).

« Un Enfant » (1834) fait le tableau d'une conspiration populaire contre les tyrans de l'Allemagne, ayant pour but la libération du peuple de ce pays; spectacle édifiant du peuple appelé à corriger l'inégalité sociale. Voici le langage qu'y tient le noble :

« Que diable!... tout le monde a ou peut avoir une maîtresse dans le peuple... ça m'est arrivé à moi-même .. J'en ai eu plusieurs... j'en ai eu beaucoup; mais je ne les aimais presque pas... et je ne les épousais pas du tout.

Schilling. — Vous avez porté le trouble et l'affliction dans plus d'une famille.

Le comte. — Eh! eh! eh!... quand on est jeune, il faut bien se divertir! » (2).

Charles Desnoyers prend juste le contrepied de cette attitude de la noblesse; il dénonce expressément la casuistique de classe en fait de morale. Il nous montre à cet effet un ouvrier indiquant au noble la voie du devoir moral, et le noble se rendant avec enthousiasme aux arguments de l'ouvrier.

(1) « Figaro », 2 septembre 1832.

(2) « Un Enfant », II, 7.

Cinq jours après la première représentation d'« Un Enfant », la Porte-Saint-Martin donne pour la première fois un « drame-vaudeville » intitulé « La Nappe et le Torchon ». Voici l'explication de ce titre bizarre :

« Châtenay. — Je vois, mon cher ami, que vous avez oublié la tradition de notre vieux Berry; ici, en dépit des révolutions et des changemens, la société a toujours été divisée en trois classes bien distinctes, la noblesse, la bourgeoisie et le peuple. Ce dernier, qui n'est pas le plus bête, a imaginé trois qualifications assez plaisantes. L'« aristocratie », c'est la nappe »; la classe « mitoyenne », c'est la « serviette », et mes pauvres administrés, qui sont la dernière, se font presque gloire d'être le « torchon » (1).

L'histoire que la pièce raconte sert à comparer l'honneur de la noblesse avec la probité du prolétariat, dans un sens défavorable au premier. On remarqua, chose en effet digne de remarque, que la « serviette » avait été supprimée dans la pièce. Il est probable que c'est à elle que les auteurs font allusion lorsqu'ils disent que le peuple n'est pas la classe la plus bête.

« Les auteurs ont supprimé la serviette », relève « L'Entr'Acte »,... « Je le regrette pour la serviette...

« Il est convenu depuis longtemps qu'il n'y a de morale que dans le torchon. » (2).

« La Nappe et le Torchon » réussit, comme les pièces qui l'avaient précédé dans la même voie.

En 1835, le théâtre du Panthéon donne, pour sa

(1) « La Nappe et le Torchon », 1, 2.

(2) « L'Entr'Acte », 27 juin 1834.

réouverture, un drame intitulé « L'Ouvrière » qui fut vivement applaudi du public de ce quartier; le « Constitutionnel » supposa qu'« ils étaient sans doute si enchantés d'avoir un nouveau théâtre qu'ils ont prodigué tous les encouragemens de la plus indulgente bienveillance. » (1). La pièce montre une simple ouvrière qui a la probité et le bon sens de préférer sa vie laborieuse et modeste à celle d'une grande dame : l'ouvrière, avec la fierté de sa classe, repousse les avances du fils d'un pair de France.

Le Théâtre Saint-Marcel suit, en janvier 1838, avec un drame mêlé de couplets dans lequel l'ouvrier était la lumière et le noble la fange (2). L'ouvrier et le noble sont, comme toujours, amoureux de la même femme; le noble n'aspire qu'à un but malhonnête : l'ouvrier, au contraire, personnifie le dévouement, l'abnégation, la délicatesse de sentiments. La jeune fille, éblouie par le prestige du rang et trompée par son excès de confiance, se rend compte, au dénouement, chez lequel des deux rivaux est le véritable amour, et épouse l'ouvrier.

Le cas est analogue dans ce drame-vaudeville de « La Fabrique » qui tient les planches au théâtre de la Porte-Saint-Antoine en août 1838. Le sujet en est pris dans un conte de Michel Masson, « La Lampe de Fer ». Il s'agit d'un « enfant du peuple » qui sauve d'un incendie quantité de gens qui couraient danger d'y périr; la pièce, dont l'action est insignifiante, appartient à ce que la « Presse » appelle « ce vaudeville ouvrier qui

(1) « Constitutionnel », 4 septembre 1835.

(2) « Un Véritable Amour ».

se coiffe d'une casquette onctueuse et s'imprègne d'huile et de probité jusqu'au bout des ongles. » (1).

Six mois avant ce vaudeville, le théâtre de la Gaîté avait donné un drame bien plus sérieux d'Hippolyte Auger que nous avons eu occasion de signaler à d'autres titres. Subsidiairement, « Marcel » contient le thème du riche séduisant la femme du pauvre. Marcel a épousé Caroline, qu'il a rencontrée pour la première fois dans une foule qui assistait à un mariage. Ce qu'il ignore, c'est que ce mariage était celui de M. de Francmesnil, que Caroline avait aimée et par qui elle avait été rebutée; en sorte que c'était par dépit qu'elle épousa Marcel. Seulement, après le mariage, elle a éprouvé au moins de l'estime pour son mari, tout en regrettant Francmesnil. Bientôt elle devient la maîtresse du noble. Marcel découvre tout, mais il pardonne à sa femme parce qu'elle se dévoue à son chevet de malade; il n'en est pas moins vrai qu'il se décourage, se fait sceptique, et tente de se suicider. Mais Caroline a appris par l'expérience à estimer les solides qualités de l'ouvrier bien au-dessus des apparences trompeuses de l'homme du monde; Francmesnil est mort et Marcel peut vivre, puisque sa femme l'aime.

« L'homme du peuple et la grande dame » est le titre significatif d'un drame de 1840, qui passa inaperçu de la critique des feuilletons dramatiques de la presse contemporaine, pour la bonne raison que la scène où

(1) « Presse », 22 août 1838.

il fut joué, celle du Panthéon, était trop éloignée des boulevards, limite coutumière de l'investigation de ces messieurs.

C'est l'histoire d'une « grande dame » qui a été aimée d'un homme du peuple : mariée à un homme de sa classe, elle s'est laissée séduire par coquetterie, puis a souhaité la mort de l'enfant : ce qu'on lui fait croire sans peine être arrivé. En réalité, l'enfant a été élevé par son père. L'époux de la grande dame mort, l'homme du peuple, avec la probité de sa classe, a voulu épouser celle qu'il a séduite : Louise, avec la coquetterie dédaigneuse de la sienne, ne l'a pas voulu. Derby voit un jour son fils aux pieds de sa mère. C'est alors qu'il perd patience et ne songe qu'à se venger : Paul épousera sa mère pour la punir (1).

« Benoît » (1841) est bien moins sauvage. C'est un ouvrier, possédant toutes les vertus : il a un cousin, Charles, jeune élégant, qui est le plus grand scélérat du monde. Charles et Benoît aiment la même personne, une jeune modiste : c'est le volage, le dissipé Charles que Nicole préfère, et mal en prend à Nicole. Bien vite l'élégant oublie ses promesses, pour se lancer dans le grand monde et épouser une comtesse. Benoît, qui a caché jusqu'ici sa passion, apprend que son cousin délaisse sa maîtresse et son enfant : l'ouvrier démasque l'homme du monde devant celle qu'il compte épouser, et le pousse à épouser Nicole. Charles refuse d'écouter

(1) L'auteur est une femme.

l'ouvrier. Alors celui-ci exaspéré, le tue en duel; il réparera lui-même le mal que l'autre a causé.

Un drame de 1840, donné au théâtre Saint-Antoine, a plusieurs points de contact avec « Un Véritable Amour » et peut s'en être inspiré. Il s'intitule « Le bijoutier de Nuremberg, ou Elle me console ». Ici, à la peinture des qualités de la classe ouvrières opposées aux vices de l'aristocratie, se joint un détail curieux. Le drame enseigne qu'on doit avoir une attitude plus humaine de la part des patrons envers leurs ouvriers (1); il vient un moment où l'ouvrier bijoutier peut devenir à son tour employeur, et sa vieille mère n'oublie pas alors qu'un valet est un homme, estimant que ce n'est pas une raison, parce qu'on achète ses services contre quelques florins, d'en user malhonnêtement avec un homme à gages. Et le serviteur lui rend en dévouement et en confiance ce qu'on lui a donné en humanité.

Nous n'avons pas de témoignage qui puisse nous permettre d'apprécier le degré de succès que rencontra ce drame : les feuilletonnistes ne visitaient pas, en principe, le théâtre Saint-Antoine.

Par contre, ils nous racontent, au sujet des « Compagnons de la Mansarde de la Cité » (1846), que « cette

(1) « Elle me console », III, 1.

pièce. jouée au milieu d'une averse de larmes, s'est achevée au sein d'une tempête de sanglots. C'est un succès lacrymatoire qui, s'il se prolonge, comme on le pense, jusqu'à cent représentations... peut compromettre sérieusement les fondations de la Gaîté. L'attendrissement étaient universel. Plusieurs gardes municipaux poussaient de sourds gémissements; les lamentations des pompiers de service retentissaient jusque dans la salle et l'on a surpris un sergent de ville s'essuyant furtivement les yeux! » (1).

Ce drame est profondément atteint de la manie criminelle alors en vogue; c'est à ce point qu'il constitue une ré-édition des « Mystères de Paris ». La fable ne vaut pas la peine d'être exposée, relevons seulement le caractère d'un brave ouvrier charpentier, Etienne, qui sauve de la mort une jeune orpheline riche à millions dont un fourbe convoite la fortune, puis qui la prend sous sa protection et la fait entrer en possession de ses biens légitimes. Au dénouement, l'ignoble gentilhomme est tué, et Etienne épouse la jeune fille aux millions.

La même année, on vit paraître encore deux pièces dans le même genre. « Jean-Baptiste ou un Cœur d'Or » est l'adaptation d'un roman de 1843, « Souvenirs d'un Enfant du Peuple » : il y en encore des rapports assez étroits entre ce drame et le « Bijoutier de Nuremberg » de 1840.

L'ouvrier cette fois est un apprenti faïencier : il aime la fille de son employeur, et Catherine ne fait pas attention à lui. Un certain vicomte d'Orvilliers, officier

(1) « Voleur », 20 février 1846.

aux cheveau-légers et faiseur de fredaines, complotte d'enlever une marquise et enlève par erreur Catherine. Catherine, devenue mère, doit fuir le toit paternel, son enfant dans les bras. On accuse Jean-Baptiste, qui confesse le crime dont il est innocent pour sauver l'honneur de celle qu'il aime en l'épousant. Ses camarades l'insultent, les syndics refusent de l'admettre dans leur corporation. Entre-temps, le jeune aristocrate, repentant, vient offrir sa main et sa fortune à la victime de son étourderie, et meurt peu après en duel. Mme Vve d'Orvilliers devient femme Jean-Baptiste.

« Le caissier déclare qu' « Un Cœur d'Or » justifie de plus en plus son titre », assure le « Voleur » (1).

C'est ensuite « Le Fils d'une grande dame ». On y voyait un ouvrier serrurier devenu comte en vertu de sa naissance, qui partageait tout son bien entre sa mère véritable et sa mère adoptive, et qui achetait l'atelier où il travaille, pour ne devoir sa considération qu'à son mérite personnel et pour éviter de devenir un riche inutile. Aux qualités de l'ouvrier s'opposaient les vices de grande dame, sa mère. Et ce fut une pièce à succès (2).

Dans « Le dernier des Kermor » (1848), il s'agissait encore une fois du fils d'une grande dame que l'on vou-

(1) « Voleur », 9 avril 1846.

(2) « Courrier des Spectacles », 2 août 1846.

drait marier contre son gré à une femme de la même classe que lui, mais qui aime une femme du peuple. Celle-ci, sachant qu'elle est devenue le sujet d'une brouille de famille, s'exécute et se rend chez un gentil-homme perfide qui ne craint pas de recourir à la brutalité pour vaincre la résistance de Catherine. Heureusement, le dernier des Kermor arrive à temps. Sa mère, en présence des qualités de la paysanne, finit par consentir à la mésalliance projetée.

Le drame à l'époque romantique, on le voit, épouse la cause de la classe ouvrière avec un enthousiasme superbe. Il chante un hymne au travail, dans l'« Ingénieur » ; il proteste contre l'injustice de l'opinion, l'inégalité de la loi qui laissent subsister un préjugé contre la classe des humbles et des travailleurs. Mais surtout, et dans une série de pièces de théâtre qui vont de 1829 à 1850, il se plaît à montrer cette classe méprisée s'élevant, par ses qualités solides, bien au-dessus de la classe qui tient l'autre bout de l'échelle sociale.

Il n'y a pas de doute possible : ce théâtre a conçu la noblesse comme le véritable ennemi du peuple, bien plus encore que la bourgeoisie. Il est significatif que, dans « La Nappe et le Torchon », on ait oublié la serviette. Néanmoins, ce théâtre, en se constituant le prôneur des qualités du peuple, est précurseur des événements de 1848 ; et ce n'est pas sa moindre importance. Toutes ces pièces, ou presque toutes, ont été présentées sur des scènes populaires : celle du faubourg Saint-Antoine, celle du Panthéon, celle du quartier Saint-Marcel ; toutes ont été accueillies avec enthousiasme par

un public dont elles flattaient les aspirations. Ce théâtre populaire n'est pas un théâtre politique, mais c'est un théâtre d'actualité, imbu des tendances socialisantes de son époque. Il n'est pas cause de la révolution de 1848, pas plus que le drame des philosophes du dix-huitième siècle n'est cause des événements de 1789; mais il constitue un témoignage vivant de l'état de l'opinion qui l'a préparée.

CHAPITRE III.

Les Intellectuels

I. Le génie méconnu : artiste, peintre, poète.

II. Rôle social a) du poète; b) de l'avocat; c) du publiciste; d) du juge.
d) du juge.

Ce théâtre partage son attention assez également entre le travail intellectuel et le travail manuel. Les rapports sociaux de l'artiste en particulier, qu'il soit poète, peintre ou acteur, l'ont préoccupé depuis 1835 jusqu'en 1850.

I. Son point de départ est pris dans l'état de choses existant. Il se demande, avec Pierre Leroux, en voyant l'homme de génie parvenu : « n'avait-il pas dans la foule un rival plus grand que lui et que la misère a étouffé? » Et il se lamente à voir, dans la société contemporaine, le génie méconnu, sacrifié au matérialisme brutal et bête qui lui refuse jusqu'aux moyens de subsistance les plus essentiels. « Hélas! combien j'ai vu d'hommes doués d'un cœur d'artiste s'acheminer à la mort en passant par le désespoir et la folie! » (1).

(1) P. Leroux, dans la «R. E.» de septembre 1831. Art. cité.

C'est que tout ce théâtre sur le rôle social et les droits sociaux du travail intellectuel est profondément imprégné de l'influence des philosophies contemporaines. Il a vulgarisé les doctrines que Saint-Simon, le premier, avait énoncées, dès 1803, dans sa « Lettre d'un habitant de Genève à ses contemporains ».

Cette influence n'est nulle part plus évidente que dans la pièce de Soulié, de trois ans antérieure à « Chatterton », qui commence la série de pièces sur le travail intellectuel. La portée de « Clotilde » est des plus générales : Christian est un homme de génie ligotté par les privilèges qui lui ferment toutes les professions. Dans la société telle qu'elle existe, disent en effet les auteurs, l'argent est la clef de toutes les professions, et pour en gagner, il faut en avoir. Or Christian est pauvre, quoique doué de tous les talents les plus variés (il pourrait, ainsi que le disait « Figaro », « sans cautionnement, être homme de lettres aussi distingué que M. Soulié; sans diplôme, journaliste comme Jules Janin »). Christian se voit donc juste dans la position imaginée par Pierre Leroux.

Le sujet de « Clotilde » n'est pas homogène. La thèse de l'obstacle qu'oppose la pauvreté au choix d'une profession, intacte dans le premier acte, devient dans les quatre suivants un mélodrame de crime.

La source de la pièce est une nouvelle d'Antonio-Francisco Grazzini (Il Lasca), dont la « Revue de Paris » imprima dans son tome 34 une traduction sous le titre de « Fazio de Pise ». La nouvelle en question avait déjà été arrangée pour la scène en Angleterre par Milman, que Soulié et Bossange n'ont pas connu. Ce qu'ils ont eux-mêmes ajouté à la donnée de la nouvelle consiste d'abord dans la masse d'incidents de

nature criminelle avec laquelle ils l'ont corsée, pour l'adapter au goût contemporain. La «Revue de Paris» souligne qu'« il n'y a pas à dire cette fois que le crime n'ait été introduit à plaisir sur la scène; car la fable de Fazio qui, sans tout cet arsenal de méfaits, renferme toutes les situations dramatiques de pièce... est là pour témoigner qu'ils ont choisi volontairement cette voie. » Mais aussi c'est à Soulié et Bossange que doit revenir l'honneur du sens social du drame, que la « Revue de Paris » accable également de son mépris, alléguant l'exemple de Voltaire au théâtre.

Un drame de 1837, « Richard Moor », s'est inspiré dans une certaine mesure de la pièce de Soulié. C'est un homme de génie, ce Richard Moor; il rêve d'ambition dans les montagnes d'Ecosse. Il veut se faire une place dans cette société qui le méprise par le seul fait de sa pauvreté; ses échecs perpétuels engendrent l'amertume et la haine. Il commence par tuer un riche débauché, Daniel Clarke; le moment d'après, il reçoit le premier trimestre d'une pension que lui décerne l'Université d'Oxford. L'assassin devient membre de l'Université et parfait honnête homme. Il songe même à se marier : en ce moment reparaît son complice, Fleetman, qui laisse Richard se marier et ne le dénonce qu'après. Le jury acquitte l'homme célèbre et le déclare innocent; mais il reste à l'homme de génie assez de la magnanimité de sa jeunesse pour ne vouloir rien devoir au préjugé de l'opinion, et il s'empoisonne.

Joseph Bouchardy, en 1839, fait voir, dans son « Christophe le Suédois », l'homme de génie méconnu

de son époque. Le drame est placé dans un cadre historique : il se passe au seizième siècle, en Suède; il ne faut cependant y chercher ni couleur locale, ni évocation du passé. Christophe est un inventeur, un ingénieur; il a conçu un projet capable de libérer sa patrie d'une peste qui lui enlève annuellement une grande quantité de sa population et qui l'empêche ainsi de jouer son rôle parmi les peuples.

Que fait-on de cet homme de génie? On le chasse avec ignominie de la Cour, et l'on accapare son idée. C'est le sort du génie de tous les temps.

Balzac en donne une preuve toute voisine (1) de celle de Bouchardy, trois ans plus tard, dans « Les Ressources de Quinola ». Alphonse Fontanarès est un ingénieur lui aussi, mais sa spécialité consiste dans la construction maritime. Au seizième siècle, il a imaginé un moyen de « faire aller les vaisseaux sans voiles ni rames, malgré le vent, au moyen d'une marmite pleine d'eau qui bout ». Le sort de Fontanarès est encore plus déplorable que celui de Christophe. L'Inquisition s'empare de lui et accapare son invention, et l'inventeur s'écrie : « O grands de la terre, riches, vous tous qui tenez en vos mains un pouvoir quelconque, pourquoi donc en faites-vous un obstacle à la pensée nouvelle? » (2).

Acteur, peintre et poète, le génie artistique a occupé

(1) La « Revue des Deux-Mondes » du 1^{er} avril 1842 relève que les deux pièces « appartiennent à la même famille », et avertit Balzac des dangers qu'il pouvait y avoir pour lui s'il persistait à suivre les tendances du « drame populaire ».

(2) « Quinola », IV, 2.

l'attention du drame à ces trois titres; l'acteur, dans une pièce de Dumas; le peintre, dans un drame d'Octave Feuillet; le poète, dans six pièces de théâtre.

Tout lecteur des « Mémoires » d'Alexandre Dumas, et combien d'autres encore, connaissent le fameux passage dans lequel il décrit l'effet que produisit sur lui les jeux des acteurs anglais qui visitèrent Paris en 1827. Neuf ans plus tard, il faisait jouer aux Variétés une comédie en cinq actes, où il mettait en scène ce Kean qui l'avait tant ravi et qui était mort, après une vie particulièrement accidentée, trois ans auparavant. Kean, pour Dumas, c'est le symbole de l'artiste, et non seulement de l'acteur. Jouée un an après « Chatterton », la pièce de Dumas lui devait probablement son origine, certainement sa méthode symbolique (1).

Kean, c'est un esprit désordonné; par là-même, il est symbolique de l'artiste en général : la thèse de « Kean », c'est que le génie hait l'ordre et qu'il est incompatible avec l'ordre; le génie, dit Dumas, se caractérise par la haine de tout ce qui est moyen, de tout ce qui n'est qu'à-demi : il veut l'exubérant et non le bourgeois. Kean passe sa vie, quand il n'est pas sur les planches, dans des débauches perpétuelles : il s'endort la nuit sur une table, entouré de bouteilles cassées et embrassant un flacon de rhum; il ne connaît rien à l'économie domestique; et bien que touchant un ample salaire, il est toujours criblé de dettes. Par contre, c'est le meilleur homme du monde : sur le point d'être emprisonné pour dettes, il donne une soirée au bénéfice d'un ancien camarade malade et dont la famille meurt de faim. C'est

(1) M. Parigot pense qu'« il est probable que Dumas s'est piqué de faire voir à de Vigny et à ses contemporains ce qu'est le vrai génie, au moins celui du théâtre », p. 360.

que le génie de Kean implique une vie désordonnée : l'ordre tuerait le génie.

Ce fut aussi l'influence de « Chatterton » qui évoqua, un an après « Kean », un drame dont le cadre seul est historique, et pour de bonnes raisons. L'auteur du « Chef-d'œuvre inconnu » le dit dans sa « Préface » : « la représentation (de « Chatterton » s'entend) n'a peut-être excité nulle part autant de sympathies que dans mon cœur... L'auteur de ce drame est assurément un de ceux qu'on peut être fier d'imiter... » (1). Il s'exprime ainsi sur ses propres intentions : « Rolla est un type sur lequel j'ai essayé de rassembler toutes les souffrances et toutes les joies qui peuvent se presser dans une existence d'artiste. Il ressemble à Pygmalion, au Tasse, et a beaucoup d'autres : Corrège, par exemple, Torregiano, André Chénier... » (1).

Le héros du drame est un sculpteur de beaucoup de talent, doublé d'un poète, mais pauvre; Rolla exprime dans un sonnet les souffrances et le malheur du génie méconnu, mais fier de sa conscience d'artiste et refusant de prostituer son pinceau :

« L'amant qui voit périr sa maîtresse adorée,
La mère, de sa fille à jamais séparée,
Le père, renié par ses enfans ingrats,

L'exilé, qui ne peut répondre aux calomnies,

(1) « Préface » de l'auteur. Les « Débats » du 19 juin 1837 avaient déprécié cette « triste idée de refaire « Chatterton » ! ». Charles Lafont se sentit blessé et crut devoir se défendre de l'accusation de plagiat, ce qu'il fait en citant le « National » du 26 juin, qui trouve Jules Janin dans le tort.

Tous ces infortunés souffrent moins d'agonies

Que l'artiste qui passe et qu'on ne connaît pas. »

Parmi la catégorie des artistes, nul n'a occupé le drame au même point que le poète. Rolla, dans le « Chef-d'œuvre inconnu », l'était en même temps que sculpteur : le drame de Lafont s'attache par là à une lignée nombreuse, dont il faut chercher l'origine dans la pièce d'Alfred de Vigny.

« Chatterton » est assez connu pour que nous n'ayons pas à en faire l'analyse; d'ailleurs, la pièce a été très suffisamment étudiée par Mme Sakellaridès. Le drame fut fait pour Mme Dorval et réussit grâce à Mme Dorval; c'est un drame symbolique du poète, d'une part, de l'autre, de la société matérialiste qui l'entoure et qui le laisse mourir de faim. Déjà dans le roman de « Stello », Alfred de Vigny avait agité la question du rôle social du poète et de la place qui lui revient dans la société; il avait abouti à cette conclusion que « le poète cherche aux étoiles quelle route nous montre le doigt du Seigneur ». « Chatterton », c'est « Stello » dramatisé.

La thèse de « Chatterton », c'est le droit à l'existence du travail intellectuel, symbolisé dans la personne de l'« ouvrier en livres. » Le Poète demande : « N'y a-t-il pour l'homme que le travail du corps? » (1). C'est le seul que la société reconnaisse, hormise la « science des nombres », qui lui paraît être la seule « science de l'esprit » qui soit utile. Et au nom de ce sot préjugé, qui rend impossible au poète, pauvre, faute de temps et de pain, de faire œuvre d'art, elle traque le génie aussi longtemps qu'il vit encore, quitte à le défier après

(1) « Chatterton », I, 5.

sa mort (1). Le poète, en butte au mépris ignorant de la société qui méconnaît son rôle, voilà le premier aspect de la pièce de Vigny.

Cette peinture des misères du poète pauvre fut refaite en 1847 par J. Barbier. Son drame ne justifie d'ailleurs que fort maigrement son titre (2); il est fait de lambeaux de Kean, de Sténio, de Chatterton, et d'autres personnages encore du drame moderne. Ce n'est pas, toutefois, un drame philosophique : c'est une simple peinture de la déplorable position du poète dans la société.

Mais il y avait dans « Chatterton » autre chose que cette peinture de la misère du poète. L'auteur montrait le poète réduit à l'alternative ou bien de tuer son génie, en se faisant soldat, commis ou « homme de lettres », ou bien de se tuer lui-même définitivement. Dans les deux cas, le poète meurt, « homme spiritualiste étouffé par la société matérialiste » (3). Or, la société a besoin de l'homme spiritualiste qu'elle étouffe, et nous allons voir pour quelles raisons. Qu'elle lui fournisse donc de quoi se nourrir et se vêtir pendant le temps nécessaire pour faire œuvre d'art, tâche qui demande du temps et de la peine (4). L'auteur de « Chatterton » réclame pour les poètes besogneux et dignes une place au budget de l'Etat.

(1) Cf. le « Melancholia » de Hugo. (« Contemplations », III, 2.)

(2) « Le Coureur des Spectacles » (17 avril 1847) et le « Voleur » (25 avril) le remarquèrent.

(3) Préface de « Chatterton », 30 juin 1834.

(4) L'esthétique de Vigny est celle même de Boileau et d'Horace.

L'auteur d'un drame de 1835 que nous avons déjà étudié s'est certainement ressenti de l'influence de la pièce de Vigny. La préface de « Que deviendra-t-elle ? » en fait preuve :

« C'est avec les larmes de Gilbert et les souffrances de Chatterton que j'écris ces quelques lignes; c'est après avoir longtemps lutté avec le suicide que je me présente dans une arène enfermée d'un côté par l'amertume et de l'autre par l'indifférence...

— Hommes, regardez-moi bien : j'ai vingt ans, et mon visage est pâle; j'ai toujours eu faim, mais je n'ai pas toujours mangé; j'ai pleuré bien longtemps sur votre insouciance...

— Et vous, femmes, anges que le ciel a créés pour adoucir nos infortunes et porter la consolation dans nos cœurs, n'en trouverai-je pas parmi vous une qui m'arrache enfin à cet isolement glacé dans lequel reste plongé, faute d'air, celui qui est venu à Paris pauvre et sans ressources, et qui n'a jamais vu le monde?...

— Siècle, repoussera-tu un de tes enfants, lorsqu'il te demande du pain, et... t'offre et ses sueurs et ses veilles?

— J'ai pensé qu'avant d'en finir avec la vie, il fallait tenter un dernier effort auprès de toi; car si le suicide est un crime, et que pouvant l'empêcher tu ne le fais pas, c'est sur toi que retombe ce crime.

— Ce que je veux? — Oh! je ne veux pas beaucoup : du pain quand j'ai faim et de l'air quand j'étouffe...

— A vingt ans, je ne puis pas beaucoup, mais j'ai dans le cœur quelque chose qui m'agite et me remue : j'éprouve un de ces sentiments d'avenir auquel il me faut donner cours afin de vivre; j'éprouve... oh! que

chacun mette la main à son cœur, et qu'il le suppose palpitant d'émotions, et il verra ce que j'éprouve!...

— Ce que je suis capable de faire à vingt ans?

— Eh bien, je te l'offre : voilà mon essai; juge-le, non comme œuvre littéraire, mais comme frontispice d'une œuvre littéraire que tu m'inspireras toi-même si tu viens à mon secours... »

Et, au courant du drame, la même réclamation revient :

« **Frédéric** (seul)... Les siècles de gloire n'apparaissent qu'à de longs intervalles, nous disent-ils; Rome n'a eu que le siècle d'Auguste, la France ceux de Charlemagne, de Louis XIV, et celui que se partagent Voltaire et Napoléon... Eh! qui leur donne le droit de croire qu'il ne se prépare pas un autre siècle dont tous les autres réunis ne seront que le marche-pied? Hommes, dites-nous auparavant ce qu'était Luther à l'Université d'Erfurth? dites-nous ce qu'était le jeune Bonaparte à l'école de Brienne?... Eh bien, nous autres aussi, nous sommes à notre université d'Erfurth et à notre école de Brienne : ceux-là ont grandi, qu'on nous donne aussi à nous le temps de grandir!!! » (1).

II. Un dernier aspect de « Chatterton » consistait dans les raisons pour lesquelles Vigny justifiait le droit à l'existence du poète, et du travail intellectuel en général. En face de Beckford, exposant avec fatuité la doctrine qu'« un bon Anglais doit être utile au pays », Chatter-

(1) « Que deviendra-t-elle? », II, 7.

ton soutenait que le poète a bien une place à bord d'un navire social, pour peu qu'il soit utile à la manœuvre des cordages; son rôle est tout dans la tête et dans le cœur : « il lit dans les astres la route que nous montre le doigt du Seigneur. » (1).

Jamais plus qu'à l'époque romantique le poète n'a pris son rôle au sérieux. C'est sa conviction qu'il hérite en partie des fonctions qui appartenaient, par le passé, à une classe particulière, la classe prêtre, et qui sont désormais disséminées parmi une grande variété de professions intellectuelles. Il croit que la littérature, dans le nouvel état de choses qui date, originairement, de 1789, mais plus directement de juillet, doit hériter pour la plus grande partie des fonctions de l'Eglise. Ce qu'on allait au dix-septième siècle écouter à la messe, ce sera désormais à la poésie et au roman qu'iront le chercher ceux qui savent lire : il est logique d'ajouter que la grosse majorité de ceux qui ne savent ni lire ni écrire iront le chercher au théâtre (2). Et c'est une raison immédiate qui explique l'ampleur de la littérature sociale et socialisante, du théâtre à la thèse, entre 1830 et 1850.

Cette conception sacerdotale du rôle du poète dans la société reparaît dans un monologue en un acte et en vers que donna la Porte-Saint-Martin le jour de Noël

(1) « Chatterton », III, 6.

(2) « On constate en 1829 que quarante-cinq pour cent des conscrits seulement savaient lire; et soixante-quatre pour cent à la fin de la monarchie de juillet. » Lavis, « Hist. de la France contemporaine », t. V, p. 220. Bouchardy, comme tant d'autres, écrivait « pour ceux qui ne savent pas lire ».

1842 (1). Ce monologue représente, dans la personne d'André Chénier quittant son cachot pour aller au supplice, le « poète martyr », immolé à un « peuple bétail », qui confond l'homme de génie avec l'aristocrate. Le poète étouffe entre les quatre murs d'une prison : il lui faut l'espace, le grand air (2) :

« Oh ! donnez-lui de l'air ! — oui — de l'air au poète !
Que la brise des cieux rafraîchisse sa tête,
Pour que sa sainte voix, dans l'hymne solennel,
Puisse monter à Dieu comme un chant de l'autel ! »

Mais le poète — vates n'a pas le monopole de l'héritage du prêtre ; ce théâtre considérerait volontiers d'autres professions intellectuelles comme des sacerdoces aussi, bien entendues et poursuivies avec conscience.

Et d'abord, la profession de l'avocat ou du notaire lui parut de nature à servir de lumière et de fanal à l'humanité. Ce fut Léon Gozlan qui, en 1836, donna

(1) « La Dernière Nuit d'André Chénier », par Alfred Goy.

(2) Cf. la réclamation de Joseph Drague. C'est une revendication curieuse : dans le cas de Drague, nouvellement arrivé de province, ce besoin de grand air est compréhensible. Chez Goy, le grand air est probablement un symbole de la liberté. Un monologue antérieur au sien de deux ans, la « Vision du Tasse », d'Alfred Vanauld, joué au même théâtre, montrait le Tasse accoudé devant les barreaux de son cachot, regrettant sa maîtresse et sa « belle liberté », la vie même du poète :

« Mais qu'on me rende alors ma belle liberté !
Ma liberté d'amour, ma liberté chérie,
La liberté, c'est tout ! c'est l'être, c'est la patrie,
C'est le reflet du ciel, l'éternelle beauté,
C'est le sang, c'est la vie enfin !... Ma liberté ! »

l'un des premiers expression à cette idée (1). Il médita toute une série d'ouvrages qui devaient se réunir sous ce titre générique : « Les Influences »; l'objet en devait être de montrer le notaire, le médecin, l'avocat et le journaliste recueillant ensemble la succession sociale du prêtre : le notaire exerçant son ascendant sur la famille, le médecin sur l'individu, l'avocat sur la société, et le journaliste sur l'opinion. L'auteur était convaincu qu'il appartenait désormais à ces quatre influences de diriger les esprits et les consciences vers l'avenir; il se rendait compte que notaire, avocat, journaliste et médecin avaient une conception insuffisante de leurs devoirs et de leurs responsabilités professionnelles; et il croyait aborder une tâche socialement utile en les éclairant là-dessus. Il imprima son « Notaire de Chantilly » à titre de « première série des « Influences » », en cette année. Ce roman parcourut une grande quantité d'éditions, chacune d'elles vite épuisée. En 1839, Gozlan donnait sa deuxième série : « Le Médecin du Pecq », qui n'eut pas de succès; et il s'arrêta là, pour une raison ou l'autre.

Son idée ne fut pas perdue pour la littérature.

Dès 1839, une comédie de Mme Ancelot, « Clémence », renfermait une étude de la condition d'avocat, et lui assignait un rôle sacerdotal vis-à-vis de ses clients. Voici ce que pense l'avocat modèle de la pièce au sujet de la sainteté de sa condition :

« Un avocat... mais c'est le défenseur de la justice et

(1) Avant lui, « La Tache de Sang » (1835) contient ce passage : « Avocat! Est-il un ministre plus sacré que celui de défendre les droits du malheur, d'arracher l'innocence au glaive trop souvent égaré dans les mains de la loi... » (I, 7.)

de la vérité. Il doit faire admirer en lui l'homme de bien, encore plus que l'homme de talent. Oh! ce n'est pas une tâche facile que la nôtre. Placés entre le tumulte des passions humaines et les organes de la justice éternelle, il faut connaître également les hommes et les lois. La vie entière y suffit à peine. Mais quel beau jour aussi que celui où l'on fait rendre justice à un accusé! où il doit à notre talent sa fortune! son honneur! sa vie! où la vérité s'est révélée par notre voix! Ah! c'est une tâche si élevée et si belle, que nul effort ne doit coûter pour s'en rendre digne. » (1).

« Clémence » fit scandale en raison même de cette fustigation des avocats du jour. Le succès en rappela celui de « Marie » : ce fut en même temps, au dire de Janin, « un succès de barreau » (2); la thèse obtenait gain de cause à la représentation. « Les mouchoirs étaient en jeu, et l'on aurait dit qu'il pleuvait dans la salle. Le nom de Mme Ancelot a été proclamé au milieu des larmes et des applaudissements. » (3).

Après le sacerdoce de l'avocat, celui du notaire : c'est le sujet d'un drame de 1846 qui portait d'abord le titre « Un Notaire », que la censure fit changer contre celui de « Les Spéculateurs », titre qui fausse d'ailleurs complètement le sens de la pièce. Mais personne ne s'y trompa : la presse prit la peine d'avertir tout le monde de la manigance qu'avait fait opérer le notariat du jour (4).

(1) « Clémence », II, 1.

(2) « Débats », 2 décembre 1839.

(3) « La Presse », 11 décembre 1839.

(4) « Le Voleur », 30 juin 1846.

Il y a deux notaires dans « Les Spéculateurs » : un bon et un mauvais; ou plutôt nous y voyons le développement d'un notaire malhonnête, qui est fils de l'autre. M. Delmarre fils épouse la fille d'un baron, bien contre les conseils de son père, qui se connaît parfaitement à tout ce qui concerne l'état idéal de notaire, et qui sait par conséquent que cette condition nécessite beaucoup de simplicité pour servir de garantie à la morale publique. Avec la dot de sa femme, il achète une charge à Paris; et là, ce qu'avait prévu le père ne manque pas d'arriver. La femme du notaire, habituée au luxe, persiste à dépenser follement et en dehors de toute proportion avec ses moyens; pour subvenir à ses dépenses, le notaire spécule : il y fait passer les fonds que lui ont confiés ses clients. Entre-temps, ceux-ci s'alarment aux bruits qui courent et viennent redemander leurs dépôts. M^e Delmane père accourt et reproche à son fils d'avoir méconnu la sainteté de son ministère, « ce sacerdoce des familles ». Le notaire malhonnête se tue, et sa femme, repentante, tombe en sanglotant aux pieds du cadavre.

Léon Gozlan, nous l'avons vu, avait voulu consacrer l'un de ses ouvrages à la condition du publiciste, et du journaliste en particulier. Le théâtre y consacra effectivement une pièce.

Elle date de 1838. « Randal » est un écrivain célèbre, un publiciste éloquent dont la plume est une puissance. Il défend avec conscience la sainte cause de la liberté (la scène est placée sous la Restauration pour cela); le parti de la Cour, craignant ce redoutable adversaire,

cherche par tous les moyens à se l'attacher, et n'y réussissant pas, aliène les affections de la sa femme, dont le père est légitimiste. Tout échoue devant l'impeccable probité du publiciste.

Un an après l'apparition de « Randal », la Porte-Saint-Martin donnait « Léo Burckart », c'est-à-dire, dans un cadre allemand, l'histoire du publiciste, révolutionnaire aussi longtemps que ses activités se bornent à la critique du gouvernement, lequel, devenu à son tour ministre nanti de pouvoirs, abjure dans la pratique les théories qu'il a lui-même ardemment énoncées (1).

On comprit que le but de la pièce comportait cette démonstration qu'il est impossible de gouverner un pays d'après les règles de cette probité étroite qui doit régir les actions de la vie individuelle (2); Eugène Sue vient de soutenir juste le contraire dans ses « comédies sociales ».

Eugène Sue, en 1838, reprit l'idée de Léon Gozlan, avec des modifications, pour le théâtre. Il imagina d'écrire trois « comédies sociales » sur les trois « plus formidables influences sociales » (3), et s'exprima ainsi lui-même à leur intention : « Le but de ces esquisses est de mettre simplement en relief l'idéale et souveraine

, (1) Ce sera le sujet des « Honneurs et Mœurs » de Mme Ancelot (1840) : là aussi le rêveur socialisant, cette fois devenu riche, revient dans la pratique de ses convictions d'autrefois. Mme Ancelot affirme dans sa dédicace que la source de sa comédie se trouve dans un propos de conversation : elle peut s'être souvenue aussi du drame de Gérard de Nerval.

(2) « Voleur », 25 avril 1839.

(3) Sue, « Rev. de Paris », de janvier 1848; Introduction au « Juge », p. 68 et ss.

poésie de ces trois importantes missions, avec les intérêts prosaïques et les penchans inexorablement humains de quelques-uns de leurs fonctionnaires. » (1).

Ces trois « influences » sont le juge, le législateur, et le prêtre, représentant la loi, la justice, la divinité.

La première de ces trois influences fit l'objet de la « comédie sociale » « Le Juge », qui parut dans la « Revue de Paris » du mois de janvier 1838; elle ne fut jamais représentée. La forme en était particulière : Sue reprenait l'usage du chœur pour faire précéder au tableau de la fonction telle qu'elle est pratiquée l'exposé de la manière dont elle devrait l'être. La comédie montrait la cupidité, « jointe à un misérable népotisme », décidant absolument de la vocation d'un juge qui, pour être l'arbitre des actions des autres, devrait d'abord être lui-même irréprochable. Car « il n'y a pas de vie privée pour l'homme public, sa maison doit être de verre... Si ceux qui représentent cette loi, — cette justice — cette Divinité, — n'inspirent pas par une vie exceptionnelle... une sorte de respect religieux et sacré; si, au lieu d'exercer saintement des fonctions austères et solennelles, ils en font un métier, — on n'aura en eux ni foi, ni créance » (1).

Un an après « Le Juge », « Le Législateur » parut dans le recueil intitulé «Deleytar». La méthode y reste la même : opposer l'idéal et le positif de chaque fonction.

La trilogie devait se compléter par une troisième comédie sur « Le Prêtre »; elle fut effectivement com-

(1) « Introduction. » citée.

posée, mais, au dire de la « Revue de Paris » (1), qui devrait s'y connaître, l'auteur ne voulut pas la faire imprimer, parce qu'il craignait « qu'on ne lui supposât l'intention d'attaquer la religion... »

Le drame à l'époque romantique s'est fait la plus haute idée de l'importance sociale du travail intellectuel. Il s'est attaché à relever du mépris où il le voit le génie artistique, méconnu et rebuté d'un siècle matérialiste. Il énumère les droits à l'existence d'un travail autre que manuel, d'un exercice d'esprit autre que mathématique. Et il attribue au poète un rôle d'esprit conducteur des êtres.

De plus, il a développé une théorie qui a, surtout par rapport au génie littéraire, un fonds de vérité. Il a cru que la disparition presque complète de l'influence sociale et morale de l'Eglise laissait un vide à combler, et que les diverses conditions du travail intellectuel devaient tenter de remédier à cette lacune en se partageant ce sacerdoce, c'est-à-dire en envisageant avec plus de sérieux, plus de conscience, leurs devoirs et leurs responsabilités envers la société. Si le poète doit servir de flambeau à l'humanité dans ses œuvres, le notaire, l'avocat, le publiciste, le juge doivent lui servir d'éclatants exemples dans la probité et la droiture de la vie publique et privée.

(1) « Revue de Paris », juin 1839.

Mais en même temps, ce théâtre signale que ces rôles idéaux sont bien loin d'être compris de ceux à qui ils sont destinés et moins encore de la société en général. Et s'il n'épargne pas le notaire malhonnête, le juge qui manque à la droiture qu'il exige chez d'autres, le drame moderne est impitoyable surtout pour cette société, bouffie de l'arrogance de sa bêtise et de ses millions, qui voudrait mettre en question l'utilité sociale de l'homme de génie.

TROISIEME PARTIE

L'INSPIRATION HUMANITAIRE AU THEATRE

Nous venons de voir quelle place le « drame moderne » fait au poète dans la société : qu'il lui reconnaît le rôle d'un « vates », le devoir d'un conducteur de l'humanité vers un avenir meilleur. Ce serait en conséquence pour étonner si ce drame n'avait fait une place assez large à la prédication sociale. En effet, il n'a pas démenti sa théorie par sa pratique; et à côté de la série des pièces que nous avons examinées en parlant des rapports individuels et des rapports sociaux, il existe un nombre considérable d'ouvrages dramatiques qui ne cachent pas leurs intentions d'enseigner des doctrines sociales.

Au théâtre, comme ailleurs, la constatation est exacte que tous les romantiques prendraient à leur compte la formule de Carlyle : « Il n'y a aucune classe comparable pour l'importance à cette Prêtrise des écrivains de livres » (1). L'ampleur du mouvement humanitaire qui se donne pour tâche d' « amalgamer l'idée pure avec la réalité humaine, faire pénétrer pacifiquement le droit dans le fait et le fait dans le droit » (2) est tout à fait considérable.

L'opinion est générale que le romantisme a pris trop

(1) Observation de M. Ch-Brun; ouvr. cité p. 83.

(2) « Les Misérables », partie IV; livre I, ch. 1^{er}.

au sérieux le théâtre, qu'il en a fait une église, où le spectateur est le fidèle (1) : il a même été soutenu que ces tendances à la prédication furent la cause directe de la faillite du romantisme au théâtre (2).

(1) Souriau : « De la Convention », p. 269.

(2) Guex; ouv. cité, pp. 118-119.

CHAPITRE PREMIER

La Croisade contre la Pauvreté

I. Le privilège de la richesse. — II. La misère. — III. La question
des salaires.

I. Le théâtre à l'époque romantique, nous l'avons dit, en cela fidèle aux doctrines philosophiques dont il est contemporain, s'est trouvé désappointé de ce que les révolutions avaient laissé subsister en France le plus intolérable des privilèges : celui de la richesse. L'inégalité de fortune lui semble chose plus grave encore que l'inégalité de rang : elle entraîne pour les uns la misère, pour les autres la jouissance.

Dans la «Revue Encyclopédique» de 1835 (1), Pierre Leroux écrit : « Vous dites que tous les hommes sont égaux : dites-moi donc pourquoi tant d'hommes sont marqués au front toute leur vie du stigmate de leur naissance; expliquez-moi cette horrible fatalité qui pèse sur les dix-neuf vingtièmes de l'espèce humaine. Le bonheur et le malheur sont l'effet du hasard? Ah! ne voyez-vous pas que votre égalité devant la loi est un leurre,

(1) « R. E. », janvier 1835 (art. cité).

une chimère, quand tant de millions d'hommes travaillent sans relâche... sacrifiés à des machines, quand celles-ci coûtent moins cher à ceux qui exploitent et les hommes et les machines? » Le stigmate de la pauvreté, les salaires de misère des ouvriers : ce sont là les questions qui reviennent dans un certain nombre de pièces de théâtre depuis 1833 et jusqu'en 1841.

Comparez avec l'article de la « Revue Encyclopédique », à titre d'exemple, cet endroit d' « Etienne et Robert », drame populaire de 1833 :

« **Alexandre.** — A présent!... Il n'y a plus de préjugés... l'ouvrier et le monsieur sont égal!

« **Etienne.** — Y sont égal? j't'en souhaite! il y en a là-dessus qui pensent tantôt une chose, tantôt une autre. Moi, v'là mon opinion de tous les jours... tant qu'il y aura des riches et des pauvres... voyez-vous, il n'y a pas d'égalité à espérer.

A la place de la naissance,
C'est la richesse qu'on encense...
Qu'est-c'qu'ça m'fait, de bonne foi,
Qu'l'argent ou bien la noblesse
Se trouve au-dessus moi?...

C'est d'la bêtise que votre égalité... est-ce que je ne le vois pas moi-même? T'nez, dans c'te fabrique, nous somm's tous égal', nous somm's tous aussi gueux les uns que les autres... Dans l'état de civilisation où c'que s'trouve la société... le plus fort donne des calottes au plus faible. V'là comme j'entends l'égalité.

A. — Tu ne l'entends pas mal. » (1).

Etienne saisit en effet le caractère essentiel de la

(1) « Etienne et Robert », sc. 1.

lutte pour la vie, où le plus fort écrase le plus faible. Nous trouvons à ce sujet un passage, dans « Juliette » (1834), qui rappelle au début le fameux : « tandis que moi, morbleu ! » de Figaro, pour passer ensuite à une suggestion plus concrète. En face du progrès industriel qui devient chaque jour plus étendu, l'auteur de ce drame, associant inconsciemment le progrès social avec le progrès matériel, se demande si l'on n'arrivera pas à la fin à faciliter la vie sociale comme on arrive chaque jour davantage à faciliter la vie économique :

« Oh ! coquin de sort, faut-il qu'il y ait des gens à qui rien ne manque, et d'autres... Pauvre espèce humaine, va ! dire que ces richards n'ont qu'à souhaiter. Et nous autres... Et nous autres pauvres diables, quel mal il faut nous donner pour avoir le pain grossier de l'existence et une boisson quelconque. Et on n'arrivera pas à arranger tout cela ? Depuis quelque temps cependant voilà bien des inventions nouvelles, des changemens, des mélanges de toute espèce... » (1).

Les deux citations que nous venons de faire sont assez caractéristiques de l'attitude de ce théâtre envers l'inégalité de fortune. Cependant ni « Juliette » ni « Etienne et Robert » ne font de la question de la pauvreté le fonds même de leur action ; et c'est dans « Les Deux Serruriers » (1841), que cela arrive.

II. Dans une mansarde exposée au froid et aux vents, une famille pauvre agonise lentement, tuée par la faim

(1) « Juliette », II, 1^{er} tableau, sc. I.

et le dénuement. La mère est morte déjà; son enfant crie; le père meurt sur sa chaise de paille; le fils aîné est à l'hôpital, l'autre manque d'ouvrage. Pour mettre le comble à ce tableau effroyable de l'isolement et de l'abandon qui accompagnent la misère, le propriétaire envoie des huissiers chercher l'arriéré de son loyer : le vieillard vend son cadavre d'avance à un médecin, pour pouvoir mourir en paix. L'instant d'après, Georges Davis, le fils aîné, survit seul; il revient de l'hôpital en compagnie de son frère, qui est devenu soldat et qui emporte l'enfant. Georges ne sait lui-même que faire pour vivre : c'est en ce moment qu'il est appelé, en sa qualité de serrurier, chez le banquier qui a ruiné son père et jeté son cadavre à la porte.

Le reste de la pièce part de là. C'est l'histoire des démêlés de Georges avec un autre serrurier, un mauvais, qui a volé ce banquier. Bientôt, avec la complicité du banquier fourbe, Georges se voit en prison, où il rêve au lamentable destin des pauvres. Le dénouement amène le mariage du bon serrurier avec la fille du banquier.

Le tableau que trace cette pièce de la misère exterminant une famille honnête, victime de fourberie et d'injustice, est extraordinairement puissant; le reste de la pièce ne le vaut pas. Il laisse l'impression que l'auteur a reproduit réellement un portrait vu, comme il en est pour « Le Rôdeur » (1827), basé sur l'« Industry and Idleness » de Hogarth.

Ce n'est pas un tableau de la misère, mais un plaidoyer contre la distribution inégale de la richesse, que l'on trouve dans « L'Honneur dans le Crime » de Mail-

lan (1834). C'est une dénonciation de la loi qui veut que les uns jouissent et que les autres souffrent :

« Le pauvre diable qui a bêché et retourné la terre, qui a tracé le sillon, qui l'a arrosé de sa sueur, qui a mis là tout le travail de ses bras, toute l'espérance de son année... ce pauvre diable doit implorer du ciel le chaud, le froid, l'ombre, le soleil; il doit trembler et pâlir quand quelque nuage, portant la grêle ou la foudre, grossit à l'horizon, et quand ce nuage s'étend, s'abaisse et crève, il doit se tourner vers ses enfans qui lui demandent du pain et leur dire : Attendez... tandis que le riche, mollement couché sur un meuble de soie, regarde à travers les vitres de son château passer l'orage dont il s'amuse... Que lui importe à lui?... le terme arrivé, il faudra que le désespoir du fermier se convertisse en or, qu'on prend gaîment, qu'on jette au jeu, sur la toilette d'une femme, dans l'achat d'un chien, d'un cheval de race, ou bien dans une orgie, où l'on vit et boit sans penser à ceux qui pleurent et jeûnent... et vous trouvez cela juste, vous?

Jakman (c'est le juge dans la pièce). — La loi le veut ainsi (1).

III. Un autre aspect de cette croisade humanitaire contre la pauvreté que mena le drame se trouve dans l'intérêt qu'il témoigne à la question des salaires. Mme Sakellaridès a eu grandement raison de renvoyer à la scène de « Chatterton » où « la haute pensée philosophique de Vigny aborde avec franchise et hardiesse les problèmes sociaux », mettant en présence le capital et le travail,

(1) « L'Honneur dans le Crime », I, 8.

pour « flétrir dans son privilège » le juste selon la loi (1).

Rappelons qu'il y est question de réinstaller un ouvrier chassé; c'est l'excuse pour relever la question des salaires. John Bell l'admet lui-même : « Les machines diminuent votre salaire, mais elles augmentent le mien; j'en suis très fâché pour vous, mais très content pour moi » (2); et dans la suite il se montre plus soucieux de ses machines que de ses ouvriers.

Vigny montre envers les ouvriers, en dénonçant les salaires de misère qu'ils reçoivent, « l'esprit de l'humanité, l'amour entier de l'humanité et de l'amélioration de nos destinées » dont il parle dans son « Journal » (3).

Il avait indubitablement raison sur la question de fait. Nous savons par « L'Histoire de la France Contemporaine », que les salaires industriels « sont en baisse régulière de 1814 à 1830, tandis qu'augmente le nombre des heures de travail et le prix des denrées de première nécessité... La misère est profonde » (4). Après 1830 « ils n'ont guère changé... Peut-être ont-ils baissé. La croissance générale de la richesse publique fait évidemment contraste avec la médiocrité des conditions inférieures » (5).

D'ailleurs, le drame d'« Etienne et Robert » (1833) deux ans avant « Chatterton » touchait du doigt cette baisse progressive des salaires depuis l'Empire, en ces termes :

(1) « A. de Vigny auteur dramatique », p. 135.

(2) « Chatterton », I, 2.

(3) « Journal », p. 202. Cité par Souriau : « De la Convention... », p. 262.

(4) « Histoire de la France contemporaine », t. IV. Voir les chiffres donnés pp. 316-319.

(5) Ibid., t. V. Voir pp. 214-217.

« Moreau. — L'ouvrier peut aller partout. Ceux pour qui on a du mépris ne le doivent qu'à eux seuls... à leur conduite... Quand j'étais ouvrier, on ne me montrait pas au doigt...

Etienne. — Quoiqu' ça... vous n'pouvez pas dire que l'ouvrier gagne des journées comm' dans vot' temps.

Moreau. — Je sais qu'il est des pères de famille qui, loin de penser au plaisir, ne gagnent pas même de quoi manger au bout de la journée. » (1).

(1) « Etienne et Robert », sc. 5.

CHAPITRE II

La Peine de Mort.

I. Le plaidoyer en faveur de l'abolition. — II. La figure du bourreau.

I. — Il existe à l'époque romantique en France une littérature homogène traitant de l'abolition de la peine de mort et des questions qui en relèvent. C'est un mouvement qui vaudrait une étude spéciale, étude qui ne se bornerait ni au théâtre, ni au roman, ni à aucun genre littéraire. C'est vraisemblablement le roman qui offrirait le plus grand nombre de témoignages : outre le « Mauprat » de G. Sand et les romans de V. Hugo, il y a en 1830 un « Bourreau » de Dufresne, en 1831, « L'Echafaud », de Bignan, en 1833 « Plus d'Echafauds » de J.-C. Romieu, et d'autres encore ; mais le théâtre suit de très près, avec trois drames, de 1832 à 1835, dirigés contre l'échafaud, et quelques autres dès 1828 consacrés au thème du bourreau.

Victor Hugo, dans son « Dernier jour d'un Condamné », ne sépare pas l'instrument et l'acte : même chose est vraie en parlant du romantisme en général, en ce sens que le choix du thème du bourreau naît du

même état d'esprit qui a produit la protestation contre la peine de mort.

Cet état d'esprit trahit visiblement l'influence des philosophies contemporaines,

C'est dans une pièce de 1832, intitulée « L'Abolition de la Peine de Mort », que la question aborde le théâtre. C'est un mélodrame fort émouvant : « deux pendus et un assassiné... deux cadavres et deux tentatives d'assassinat avec préméditation, non suivies d'effet par des circonstances indépendantes de la volonté de leur auteur », résume Figaro ; « En outre, deux hommes près d'être massacrés par le peuple ; sans compter un récit de meurtre, une chute de cheval et un échafaud brisé » (1).

Les contemporains comprirent, avec les « Débats », que c'était « un plaidoyer d'un bout à l'autre » (2).

« Plaidoyer quelquefois un peu languissant et lourd, commente « Figaro », mais remarquable par plusieurs scènes extrêmement fortes, et par un style correct. » Le « Voleur », au contraire, crut devoir avouer qu'il ne comptait guère sur l'influence du mélodrame de MM. Benjamin, Alexis et Brienne pour débarrasser l'humanité de « ces spectacles sanglans qu'on donne au nom de la justice » (3).

Il paraît que le parterre ne prit parti ni en faveur de l'abolition ni contre l'abolition. Jules Janin relate que « C'était plaisir de voir le parterre applaudissant avec un égal enthousiasme le plaidoyer pour et contre la

(1) « Figaro », 22 février 1832.

(2) « Débats », 27 février 1832.

(3) « Voleur », 25 février 1832.

peine de mort. Grande preuve qu'il y a de très bonnes raisons à donner des deux parts! »

La critique en général fut de l'avis des auteurs quant à la thèse de leur pièce. « La peine de mort devrait être effacée de nos codes, car elle n'est plus de notre époque, elle n'est plus dans nos mœurs, elle fait honte à notre civilisation. » (1). Le bourreau devrait être banni du budget des Etats, le code remis au point des mœurs.

Une pièce de 1835 accuse plus encore que celle de 1832 des intentions nettement philosophiques. C'est le « Monomane. » de Ch. Duveyrier, auteur qui devait prolonger au théâtre la même veine de pensée. Son drame fut mieux reçu; il allait dans le même sens que ses devanciers. Le sujet en est la monomanie du meurtre judiciaire; il se ressent considérablement de l'influence de cette philosophie phrénologique qui eut une période de grande vogue en 1834 et en 1835 (les journaux, et les annonces des journaux en particulier, en font preuve) et qui a profondément répercuté, dans la grande littérature, sur « Mauprat » (1836), dirigé contre « cette fatalité de l'instinct, la seule à laquelle on croie de nos jours. »

Le « Journal des Débats » rappela à propos du drame de Duveyrier le théâtre du XVIII^e siècle; c'était pour refuser à l'auteur le mérite de la nouveauté. La constatation de Jules Janin valait la peine d'être faite dans un but moins rancunier : c'est un point de détail par lequel il y a analogie entre le drame du XVIII^e siècle et celui du XIX^e (2).

(1) « Voleur », 25 février 1832.

(2) « Débats », 15 avril 1835.

Une Anglaise de beaucoup d'esprit, de visite à Paris en 1836, alla voir le « Monomane » à la Porte-Saint-Martin. Elle ne sut guère que dire de « cet outrage monstrueux contre le bon sens » (1), mais elle le rattacha avec beaucoup de justesse au passage final de la préface d'« Angelo » (2), en remarquant : « Il me vient à l'idée que M. Duveyrier doit suivre le même principe, et que dans cette pièce il pense avoir posé un verre grossissant sur une « idée sociale » » (3).

La même année, la Gaîté joue « La Tache de Sang », drame qui a pour sujet la critique d'un régime des prisons. Il y a dans ce drame un avocat, digne de sa charge, qui se fait une très haute conception de sa mission sociale : il est significatif qu'il énumère, parmi les autres devoirs sacrés de l'avocat, celui de défendre les innocents contre la rapacité de l'échafaud.

« Est-il un ministère plus sacré que celui de défendre les droits du malheur, d'arracher l'innocence au glaive trop souvent égaré dans les mains de la loi, et de faire tomber à la voix de l'éloquence ces échafauds terribles qui sont moins pour la société une justice qu'une vengeance!... Quelle joie, quel orgueil

(1) « This monstrous outrage against common sense ». Mrs Trollope. « Travels ». (ouvr. cité).

(2) « Il continuera donc fermement; et chaque fois qu'il croira nécessaire de faire bien voir à tous... une idée sociale... il posera le théâtre dessus... », etc.

(3) « If strikes me that M. Duveyrier, the ingenious author of the « Monomane », must work upon the same principle, and that in this piece he thinks has put a magnifying glass upon « une idée sociale » ». *ibid.*, p. 104.

pour un avocat de se dire : Aujourd'hui, j'ai sauvé la vie d'un homme, j'ai épargné à toute une famille un avenir de larmes et de honte. » (« Tache de Sang », I. »).

II. Compagnon de ces deux autres colonnes d'un régime qui n'est plus, le prêtre, le roi, « il est temps maintenant qu'une troisième voix s'élève et dise : « Le bourreau s'en va ! » », écrit Hugo dans la préface du « Dernier jour d'un Condamné ».

C'est ce qu'un certain nombre de pièces du théâtre romantique ont essayé de mettre en action, en insistant à souhait sur le côté répugnant du caractère ou de l'office du bourreau.

Une première pièce s'intitule « Polder » : elle date de 1828. M. Hartog a déjà signalé ce drame, d'une façon sommaire cependant (1) ; il a affirmé que les sources en sont « introuvables ». Ducange et Pixérécourt ont puisé les situations et le sujet de leur drame dans le « Théâtre de Clara Gazul » : c'est le développement d'« Inès Mendo, ou le Préjugé vaincu ».

« Polder », pour historique qu'en soit le cadre, est un sujet tout moderne. Cette histoire d'un homme s'évertuant à échapper à une fatalité qui lui répugne, compose un véritable plaidoyer contre la peine de mort elle-même.

Elle eut un gros succès. Les « Débats » parlent d'« un des plus grands et des plus légitimes succès qu'aucun

(1) V. Hartog, ouvr. cité, p. 122 et ss. pour l'analyse du drame.

théâtre ait jamais obtenus » (1). Le « Globe » constate que : « la pièce produit un grand effet. Jamais silence aussi profond n'avait attesté l'émotion du public de la Gaîté » (2).

Deux ou trois semaines après la première apparition de « Polder », l'Ambigu donne, dans « Tom Wild », une pièce, historique encore, dans laquelle il y a un bourreau de caractère fort différent. Tom-Wild est venu de lui-même s'offrir au sheriff, dans l'intention de faire tomber la tête du comte d'Ellisdale. En effet, Tom Wild, devenu bourreau, se fait ce plaisir longtemps attendu. Il a exécuté son propre fils.

L'inspiration de « Tom Wild » n'est plus celle de « Polder ». Cette pièce s'attache à rendre aussi hideux que possible le caractère du bourreau. Tom Wild est un traître, qui ne devient sympathique qu'au dénouement, où nous retrouvons l'homme sous le bourreau.

Le sujet de « Polder » est repris, en 1830, dans le drame de « Rafaël ». La nécessité qu'infligeait la loi aux fils des bourreaux de continuer le métier de leurs pères était présentée, ainsi que l'a fort bien remarqué M. Lecomte, comme l'excuse possible de Rafaël, et jetait quelque intérêt sur le criminel par amour.

« Rafaël » procède, non pas de l'inspiration humanitaire, mais de l'inspiration antisociale. « Figaro » le comprenant à merveille quand il décrivait : « cette grande figure de bourreau, de cet homme proscrit par

(1) « Débats », 19 octobre 1828.

(2) « Globe », 25 octobre 1828.

la société, de celui dont la vue épouvante et dont la main fait mourir! » (1).

« Rafaël » faisait chaque soir salle comble. « Il nous faut maintenant, rumine le même journal, des émotions fortes au théâtre; il faut que l'auteur aille saisir notre cœur au fond de notre poitrine... nos âmes, blasées, ne veulent plus être effleurées par une demi-sensation. Vous vous plaignez sans cesse de la fadeur de nos drames... eh bien! voici un drame qui sort de la ligne ordinaire. La pièce a un vrai succès de drame de décorations, de jeu et de musique, un succès de terreur et de larmes. A la première représentation, toutes les femmes avaient leur mouchoir aux yeux, et à la seconde j'ai vu une dame se trouver mal au dénouement » (1).

« Richard d'Arlington » (1831) est le fils du bourreau : et c'est le prologue de ce drame et son dénouement. La matière du prologue est puisée dans les « Chroniques de la Canongate », de Scott; il est question de la fuite de la fille d'un financier avec son amant, et de la naissance d'un enfant pendant un arrêt forcé. La mère ne sait qu'à la fin de cette sombre histoire qu'elle est la maîtresse du bourreau.

(1) « Figaro », 27 avril 1830.

CHAPITRE III.

L'Esclavage.

Aucun sujet n'a plus fortement ému l'humanitarisme au théâtre entre 1827 et 1850 que les misères des nègres soumis au joug de l'esclavage. Onze pièces de théâtre, allant de 1828 à 1841, protestent contre l'esclavage et l'exploitation des races noires.

En 1828, la série s'ouvre avec une imitation du roman de V. Hugo, « Bug-Jargal ». La première pensée de l'auteur, s'il faut s'en fier au « Corsaire » et aux « Débats », avait été de présenter le tableau de l'insurrection récente encore de Saint-Domingue; mais la censure se garda bien de le permettre, et l'auteur dut transporter sa scène dans l'île de Java, chez les Hollandais (1).

« Figaro » annonça :

« **Bugg...** Musique de M. Adrien, décors de MM. Joannis et Desfontaines, ballet de M. Blache; orné de flammes de Bengale et de noir de fumée, avec accompagnement de sonnettes, évolutions, démolitions, incendies, pluie de feu, et le tout terminé par trois salves d'applaudissemens fort bien exécutés par quatre cents

(1) « Corsaire », 19 septembre 1828.

machines assises au parterre comme des personnes naturelles.

C'est une triste et pitoyable parodie d'une grande et terrible révolution : c'est un nègre qui fait de belles phrases comme en ferait un philosophe de notre pays civilisé » (1).

Le Bugg de l'Ambigu fut celui du roman quelque peu rapetissé, comme le trouva le « Globe » (2), ou plutôt réduit aux proportions conventionnelles du mélodrame. Bugg est un héros « farouche et sensible » (3) ; il parle à s'y méprendre comme un philosophe humanitaire français du début du XIX^e siècle.

« Bugg » contenait tous les éléments nécessaires à un succès en 1828 : « de l'amour, de la haine, de la jalousie, une reconnaissance, deux exécutions, de la fureur, un inceidie et tout ce qui s'en suit. » (4). La pièce ne pouvait venir plus à propos : le boulevard n'avait pas de héros ou de scélérats assez illustres pour disputer la vogue à Bugg. Il est probable, autant qu'on peut en juger aujourd'hui, que la thèse passe presque inaperçue au cours de l'action mélodramatique. Parmi la presse périodique, il n'y a que le « Constitutionnel » qui y fasse attention, et cela très brièvement (5) : tout l'intérêt se porta sur les incidents.

En octobre 1830, le Théâtre-Français donne un dra-

(1) « Figaro », 19 septembre 1828.

(2) « Globe », 27 septembre 1828.

(3) « Débats », 25 septembre 1828.

(4) « Corsaire », 28 septembre 1828.

(5) « Constitutionnel », 22 septembre 1828.

me en quatre actes et en vers libres qui montre le caractère vindicatif du nègre (1). Le nègre Lazaro, transporté des côtes d'Afrique dans une colonie espagnole, ourdit une conspiration avec ses frères noirs; mais son fils aime une blanche, et s'empoisonne pour ne pas avoir à choisir entre l'esclavage et la liberté. Le père s'empare de la jeune fille et veut se venger des blancs en la jetant à la mer. Il la balance au-dessus d'un précipice aux yeux des colons qui l'implorent à leur tour; attendri, il laisse retomber sa proie et se jette lui-même à l'eau.

D'allure bien plus plus romantique est le nègre d' « Atar-Gull » (1832); ou plutôt ce n'est pas un nègre, mais un quarteron. Atar-Gull et son père Job sont esclaves chez le même patron; le patron ignore leur parenté, car le code des noirs défend aux membres de la même famille d'habiter chez le même maître. Job est vieux et débile : le commandeur se débarrasse de lui en le faisant pendre.

Cependant, Atar-Gull, qui aime la fille de son patron, est déchiré entre son amour et le devoir de venger son père; son devoir enfin accompli, il se poignarde et meurt protestant de son amour.

Le roman du même titre, par Eugène Sue, avait fourni la source de ce mélodrame. Peu de modifications avaient été faites sur la donnée du roman, qui était fort connu en 1832 (2).

La pièce fut fort bien accueillie. Comme il en avait

(1) « Le Nègre », d'Ozaneaux.

(1) « Atar-Gull » (1831). Le « Voleur » du 30 avril 1832 constate que « le roman est assez connu pour que nous ne rendions pas compte de la pièce ».

été pour « Bugg », il paraît que le plaidoyer contre l'esclavage fut passablement négligé. Faire du nègre un quarteron; c'était déjà, comme dans « Bugg » aussi, trahir chez l'auteur lui-même des vestiges de préjugé de couleur (1). Ce qu'on comprit et goûta, ce fut le drame de vengeance. On trouva, avec le critique des « Débats », que « c'était une belle idée... d'amener ce noir des déserts de l'Afrique pour lui livrer à Paris même, à côté du commissaire de police... et cela impunément, le même homme qui l'avait acheté à beaux deniers comptans! » (2).

Six mois après la première représentation d' « Atar-Gull », le Théâtre du Panthéon donne une ré-édition du roman de Sue, sous le titre du « Noir d'Aïoumbo ». C'était toujours Atar-Gull vengeant son père mort sur toute une famille de colons. Les changements étaient insignifiants.

La pièce du Panthéon n'est qu'un pillage. Elle ne fit point de bruit : nous ne voyons que le journal des théâtres « L'Entr'Acte » qui y ait fait attention.

Après « Atar-Gull », trois années se passent sans

(1) On reçut mal une parodie d' « Atar-Gull » que donna le Théâtre des Variétés en juillet 1832, sous le titre de « Malheureux comme un Nègre », où Atar-Gull était un nègre sans épithète, marié à une négresse véritable, Cora. La pièce avait été composée en vue de l'exhibition des nègres. « Sincérité » observe le « Coureur des Spectacles » « à laquelle les yeux préféreront toujours une agréable imposture ».

(2) « Débats », 30 avril 1832.

qu'aucune pièce de théâtre suive dans la même voie. « La Traite des Noirs », de Ch. Desnoyer et Alboize, paraît au Cirque en 1835 : ce drame comporte une protestation contre la vente et l'achat de la chair humaine, tels que les pratiquaient les négriers de l'époque.

Un caractère important de ce drame, le plus franchement romantique de tous ceux que nous avons à étudier sous ce chapitre, c'est d'être une pièce maritime. Une quantité de scènes ne sont autre chose que des tableaux où l'on assiste à des manœuvres navales, à grand renfort de terminologie professionnelle (1). Quand on étudiera les sujets maritimes dans la littérature romantique, « La Traite des Noirs » ne sera pas le moins intéressant des documents qu'on recueillera. Elle contient deux caractères de marins, Pitre et Fil-à-Voile, qui ne sont pas ce que la théorie du grotesque a donné de plus faible.

Un ouvrage d'Edouard Corbière, « Le Négrier » (1834), avait fourni la source de « La Traite des Noirs » : les auteurs du drame avaient lié ensemble plusieurs épisodes, épars dans le roman. Ils firent en même temps qu'une pièce à thèse (la thèse était déjà dans le roman), un drame à grand spectacle, comme les affectionnait à une certaine date le Cirque-Olympique.

Cette fois, on ne passa point sous silence la thèse du drame. Au contraire, on lui donna entièrement raison. « Puisse le spectacle des affreuses tortures que nos colons font subir aux hommes de couleur fortifier l'antipathie publique contre les vendeurs de chair

(1) V. « La Traite des Noirs », II, 4.

humaine! » souhaita « L'Entr'Acte ». Le « Voleur » trouva cependant que les auteurs devaient tenir peu à leur plaidoyer, puisqu'ils avaient choisi pour tribunal le théâtre du Cirque, « où jamais il ne s'est réfugié une idée quelconque » et devina qu'« ils se sont dit qu'à l'aide de ce titre, soutenu de quelques phrases bien sonores, de quelques déclamations bien retentissantes, et surtout de ces magnifiques décors que le Cirque prodigue avec tant de richesse et de goût, ils obtiendraient certainement un succès populaire » (1).

A son ordinaire, Jules Janin se plut à montrer le revers de la médaille : « Sans nul doute, c'est un grand malheur que l'esclavage des noirs, mais aussi c'est une horrible, une épouvantable catastrophe, Saint-Domingue! » Le critique des « Débats » était d'avis que mieux valait ne pas faire violence aux événements, plus forts que toutes les déclamations (2).

« La Traite des Noirs » est suivie, en 1839, du drame de Paul Foucher, « Maria », qui se passait originairement à la Martinique : lorsque survint le tremblement de terre dans cette île, la pièce était déjà achevée, et, à en croire Jules Janin, les auteurs crurent devoir changer le lieu de la scène contre la Guadeloupe, ne voulant pas qu'il fût dit qu'ils spéculaient sur cette infortune (3). Il est de fait qu'ils auraient pu être en tout repos là-dessus; la fièvre électorale en 1839 fut telle que l'on oublia le bouleversement de la Martinique pour se consacrer tout entier au passetemps immémorial de couvrir d'injures et de calomnies ses ennemis politiques.

(1) « Voleur », 10 mai 1835.

(2) « Débats », 27 avril 1835.

(3) « Débats », 11 mars 1839.

« Maria » traite de l'esclavage d'un point de vue tout particulier. L'héroïne de la pièce est née esclave, donc d'un être que la société repousse, une de « ces infortunées qui n'ont ni famille, ni existence, que le monde méprise, que la société repousse » (1).

Le malheur de l'esclavage consiste, selon cette pièce, dans le même ostracisme, la même séquestration qui pèse sur le forçat, les bandits, ou l'enfant naturel. Ce drame établit ainsi un point de contact entre les inspirations humanitaire et antisociale. Maria est esclave : « Esclave!... Ah! si vous saviez ce que ce mot seul renferme de tortures!... comme l'âme se soulève et s'indigne!... Si vous saviez tout ce qu'une femme doit éprouver d'envie et de rage à la vue de ces heureuses créatures libres et honorées! » (2). Car, en même temps, elle est femme; elle aime un homme blanc et libre, qui la paie de retour. Elle ne peut l'épouser qu'en regagnant sa liberté; or le maître de Maria est le rival du fiancé de son esclave : il ne veut pas la lui céder.

Encore un coup, et c'est un fait digne de remarque, il ne faut pas croire que Maria soit une négresse pur-sang. Comme il en était dans « Bugg » et dans « Atar-Gull », ainsi Maria est de plusieurs nuances éloignée de l'entière noirceur; en fait, elle n'est que légèrement basanée. C'est un détail qui revient si constamment dans ces pièces, que nous le croyons significatif : il marque une certaine hésitation chez les auteurs à poser la question dans toute sa pureté.

« Le marché de Saint-Pierre », par Antier, est de

(1) « Maria », I, 7.

(2) « Maria », I, 6.

la même année que « Maria » : cette pièce nous montre un homme de couleur l'égal des blancs, leur supérieur même, par son éducation, son talent, son génie et son courage : mais « pour toute cette race élevée dans une stupide admiration de la blancheur de sa peau, un homme de couleur n'est pas un être humain » (1), à ses yeux toutes les qualités possibles et imaginables ne rachètent pas la goutte de sang noir tombée dans les veines de Donatien (2).

Dans ce drame encore, nous noterons que les personnages ne sont pas à proprement parler des nègres : Eléonore est une créole et Donatien un mulâtre; on ne saurait s'approcher davantage de la blancheur de peau.

Voilà donc une première pièce qui, à l'opposé du drame de « Maria », ne craignit pas de placer la scène de son action dans l'île de la Martinique, où venait d'avoir lieu le tremblement de terre effroyable qui fut l'un des événements de l'année 1839. Les auteurs du « Marché de Saint-Pierre » ne paraissent même pas en avoir entendu parler.

Il y eut cependant d'autres, qui crurent y voir la matière d'un drame à grand spectacle, sur le modèle de la « Tête de Mort » de Pixérécourt; ils ne furent pas gênés par les mêmes sentiments de délicatesse que l'auteur de « Maria », et ils mirent leurs idées en action

(1) « Le Marché de Saint-Pierre », II, 2.

(2) « Donatien. — Ma naissance. Ah! oui, c'est là l'obstacle insurmontable! En France, tout peut se racheter avec du talent, du courage, du génie; mais à la Martinique, rien ne saurait effacer la goutte de sang noir tombée dans mes veines, et je ne serai jamais aux yeux de ces insolens colons qu'un esclave qui a brisé sa chaîne. » (II, 1).

dans deux pièces qui parurent presque simultanément, en 1840, à la Gaîté et à la Porte-Saint-Martin : toutes deux avaient été l'objet d'une attente prodlongée, et leur apparition avaient été retardée par les préparatifs nécessités par le luxe déployé dans la mise en scène. Toutes deux s'intitulent « Le tremblement de terre de la Martinique » : de part et d'autre une espèce de narration mélodramatique aboutit au grand tableau final où l'on voit les édifices s'écrouler, et la mer monter et envahir la ville.

Mais aussi, dans chaque pièce, le sujet de l'esclavage des noirs est indiqué. Dans la pièce de la Gaîté, un colon, vainquant ses préjugés, épouse sur son lit de mort une créole, Marie, et rend ainsi leur fille son héritière. Pour le reste, ce drame consiste dans une chasse à l'héritage fort vulgaire : le traître enferme dix ans durant, dans un cachot, l'infortunée Marie, devenue sa rivale pour les biens de son oncle. Il est remarquable que tous les personnages sympathiques de la pièce sont bons pour leurs esclaves, et inversement. Le héros les traite comme des domestiques, le traître comme du bétail.

Le « Tremblement de Terre » de la Gaîté fut la moins heureuse des deux pièces. Cependant, les dix-sept premières représentations en produisirent 37,000 francs, somme bien au-dessus de la moyenne des recettes de ce théâtre.

Le tableau offert par la Porte-Saint-Martin est de beaucoup le plus saisissant des deux. Les journaux s'extasiaient sur l'exactitude du décor.

On ne laisse cependant pas de remarquer que le mélodrame gâte le spectacle : « Comment diable voulez-vous qu'on s'intéresse à monsieur un tel et à made-

moiselle une telle, quand on sait que l'on va voir un spectacle inouï? » demande la « Presse ». « Le public était visiblement impatienté de ce mélodrame interminable. » (1).

On s'est beaucoup plu au théâtre à des adaptations de « Paul et Virginie ». Il y en eut une en 1841 qui n'est pas la moins intéressante. C'est une pièce à spectacle, qui fait quelques additions amusantes au roman de Bernardin de Saint-Pierre, lequel, entre parenthèses, compte lui-même parmi les personnages de drame, où il joue à peu près le rôle du chœur, consolant et encourageant les personnages malheureux, et prédisant l'avenir.

Le drame de Boulé et Cormon ne nous touche ici que fort légèrement, et parce qu'il porte jusqu'à un certain point la marque de la controverse sur l'émancipation des esclaves : en effet, c'est le seul côté actuel de la pièce. Nous ferons à son sujet la même remarque que pour le « Tremblement de terre » du théâtre de la Gaîté : les personnages sympathiques se distinguent des autres par leur manière de traiter leurs noirs.

Ajoutons que ce drame montre par un détail de son action l'influence d'« Atar-Gull ». Ce Parisien de la rue Brise-Miche venu à l'île de France pour y chercher fortune, est calqué sur un nommé Baguenaudais, qui apporte comme lui une certaine couleur parisienne à « Atar-Gull ».

(1) « Presse », 20 janvier 1840.

CHAPITRE IV

La Critique des Institutions

I. Le système pénal : a) les prisons; b) le préjugé contre le forçat libéré. — II. Les maisons de santé. — III. Le cloître.

Un dernier aspect de l'humanitarisme au théâtre, à l'époque romantique consiste dans la critique des institutions sociales existantes.

I. Dès 1829, un drame romantique annonce le plaidoyer connu d'Eugène Sue dans les « Mystères de Paris » (1), en faveur de la réforme des prisons; il s'appelle « Newgate ou les Voleurs de Londres »; c'est une pièce largement nourrie des « Mémoires » de Vidocq. Le but moral de « Newgate » est de démontrer en la mettant en action la vérité du mot de Vidocq : « Envoyez des filous et des faussaires à Brest, et Brest vous renverra des assassins »(2), autrement dit « la société refoule dans les bagnes des voleurs; les bagnes lui rejettent des assassins (3) ». C'est quelque chose de nouveau au théâtre en 1829 que cette moralité : ce qui ne l'est pas, c'est la multiplicité de crimes que T. Sauvage se vit forcé de faire commettre à ses

(1) « Mystères de Paris », t. IV, ch. 3.

(2) Cité par le « Globe », 25 novembre 1829.

(3) Cité par « Figaro », 22 novembre 1829.

héros en vue de la démonstration. Il va sans dire que presque tous les caractères du drame sont des voleurs. La scène se passe ostensiblement en partie dans une prison, à Londres : c'est par la volonté de la censure, originairement il était question de Toulon.

Ce fut le mélodrame qui réussit. Les dames sensibles de 1829 allaient le voir, « car il y a une prison, deux coups de pistolet, et une émotion à ressentir à la fin de chaque acte. L'affreux est à l'ordre du jour » (1). Cependant, la critique de la presse périodique trouva indigne de la censure dramatique, au moment où elle interdisait « Un Duel sous Richelieu », de faire preuve d'indulgence envers de « funestes exemples de corruption » tels que ce drame de la « Nuit de Paris » (2).

Il ne s'agit pas de préjugé dans le sens strict du terme dans un drame de 1837 qui porte ce mot dans son sous-titre (« Louise Duval, ou Un Préjugé »). Il s'agit, dans « Un Préjugé », de la surveillance des prisonniers libérés, peine bien plus grave encore, paraît-il, d'après ce drame, que l'emprisonnement lui-même. Une jeune femme coupable de vol dans des circonstances tellement atténuantes que c'est à peine si elle est moralement criminelle, a été condamnée à cinq ans de prison et cinq ans de surveillance. Le terme d'emprisonnement expiré, Louise Duval veut gagner sa vie : la surveillance policière la cloue à

(1) « Corsaire », 21 novembre 1829. C'est pour la même raison que la foule va voir en ce moment le film des « Mémoires de Vidocq ».

(2) « Le Globe », 25 novembre 1829.

Melun où elle ne le peut pas. Elle rompt son ban pour que son enfant vive; un jeune fermier l'accueille et veut l'épouser. La justice la traque et la voilà de nouveau en prison. Sortie encore une fois, et mourant de faim dans la rue, elle dérobe un pain : cas de récidive, encore un terme de prison. Là, une fille de joie veut corrompre le fils de la malheureuse Louise : plaider contre le régime qui condamne les enfants à porter les peines de leurs parents et à naître, vivre, et mourir entre les quatre murs d'une contagieuse prison.

C'est une forte et sombre histoire que celle d' « Un Préjugé » : le succès fut franc (1).

« Eulalie Granger » continue, en 1837, la critique des méthodes employées par la justice criminelle. La pièce relève notamment l'emprisonnement des accusés pendant le terme qui précède l'instruction. De Rougemont voudrait que ce terme d'emprisonnement préalable, souvent long, fût réduit au minimum, sinon aboli, prétendant qu'il en résulte de fâcheux résultats moraux, matériels et physiques mêmes, pour des innocents.

Ce théâtre n'a pas distingué l'injustice des lois d'avec l'injustice de l'opinion; c'est ainsi qu'à sa critique du régime des prisons et des méthodes de la justice criminelle se superpose une campagne dirigée contre ce préjugé qui existe dans la société contre les forçats libérés ou même les enfants des criminels convaincus. La pièce de « Louise Duval » traitait d'un sujet qui avoisine celui-ci. Il y eut au moins quatre drames qui s'attaquent de front à ce préjugé spécifique qui rend impossible

(1) « L'Entr'Acte », 1^{er} mars 1837.

aux anciens criminels la rentrée dans la vie régulière, et qui les condamne par là même à la récidive.

Ce sont les deux « Forçat libéré » de 1829 qui ouvrent la campagne. Ces drames sont basés sur le roman d'Auguste Ricard : « Julien, ou Le Forçat libéré »; il parle d'un innocent condamné à cinq ans de bagne, lequel à l'expiration de ce terme se fait commis, et va devenir l'associé de son maître, lorsqu'il est reconnu et soupçonné d'un nouveau vol : force lui est donc de fuir. La même chose se répète partout où il va : aussitôt reconnu, il se trouve marqué d'un stigmatisme bien plus cruel encore que la peine que la loi lui fit porter.

Si les drames passent à côté du véritable sujet (1), c'est qu'ils suivent de près la donnée du roman. L'action de la pièce du Cirque ne diffère de celle du drame de l'Ambigu que par des détails qui n'ont aucune signification du point de vue du sujet réel.

La thèse fut particulièrement bien reçue par le « Corsaire ». Ce journal, qui déplore avec « Figaro » que les auteurs n'eussent pas eu la hardiesse de poser leur thèse dans toute sa simplicité, trouve que « la société est, pour les forçats libérés en contradiction avec la loi, avec la justice, avec l'humanité, au moment où la loi

(1) « Figaro » (14 janvier 1829) le fit observer : « M. Ricard, dans son roman, les auteurs du mimodrame joué ces jours derniers au Cirque-Olympique, ceux qui hier encore nous ont fait arpenter la longueur des boulevards, malgré givre et verglas, pour nous attendre sur les infortunes de Jean Perrin, ... tous ont, selon moi, passé à côté de la véritable situation; tous ont manqué leur but en prenant dans les bagnes un de ces hommes, victimes d'une erreur de la justice... Si, au contraire, ils nous avaient montré un homme flétri par une condamnation méritée, si cet homme repentant eût été repoussé par une société... peut-être plus corrompue; alors l'intérêt eût été doublé, parce qu'alors seulement le préjugé eût été véritablement attaqué. »

les rend à la société, elle les repousse... Peut-être le régime affreux des bagnes y est-il pour beaucoup. Il est inhumain d'ôter à un forçat libéré tout moyen de vivre honnêtement et de le pousser malgré lui vers le crime » (1).

On siffla, rapporte « Figaro », le « Forçat » de l'Ambigu, et l'on bâilla à celui du Cirque (2). Le même journal nous fournit ce renseignement précieux que le forçat de l'Ambigu était réellement coupable avant d'affronter les ciseaux de la censure, et que les censeurs ne voulurent pas qu'on représentât un vrai coupable, « cela étant un mauvais exemple » : ils ne s'apercevaient pas qu'en empêchant l'auteur d'aborder franchement sa thèse, ils flétrissaient eux-mêmes une cour de justice. Malheureusement, la pièce ne figure pas dans les liasses conservées aux Archives Nationales, et, par conséquent, il nous a été impossible de contrôler l'exactitude de l'affirmation de « Figaro ».

L'année 1835 apporte une de ces pièces si intéressantes de l'époque qui ne furent jamais représentées. C'est « Le Libéré » de La Ville de Mirmont. L'auteur avait pensé, au dire des « Débats » (3), qui semblent parler en pleine connaissance de cause, que la forme dramatique donnerait plus de relief et de vulgarisation à une pensée de justice et d'humanité, qu'il développe ainsi dans sa préface :

« Il est une vérité cruelle, mais que je ne dois pas taire. Si les individus frappés par la loi jouissent dans les prisons d'un sort assez doux, leur malheur réel com-

(1) « Corsaire », 14 janvier 1829.

(2) « Figaro », 16 janvier 1829.

(3) « Débats », 22 avril 1835.

mence à l'époque de leur libération. En effet, lorsqu'un homme que le désordre, la paresse ou la misère avait conduit au crime, a subi la peine qui lui fut infligée, quel accueil l'attend dans la société à laquelle il est rendu ! Toutes les portes lui sont fermées... Le désespoir et la faim le poussent à commettre un nouveau crime, et il perd encore une fois cette liberté qui était devenue un fardeau pour lui ».

L'auteur devait bien connaître sa matière : De La Ville de Mirmont était inspecteur-général des prisons. Il faut regarder sa pièce comme une protestation contre un préjugé que la loi elle-même n'admet pas et qui va dans un sens réellement illégal. Le personnage principal de la pièce est tout juste dans la position des deux « Forçat » de 1829. A plusieurs reprises, il se refait un état honorable dans la société, et tout est ruiné dès qu'on connaît son secret ; en sorte que ; totalement dénué de haine contre la société à sa sortie de prison, où il a appris plusieurs métiers, ce malheureux, traqué sans trêve, cesse enfin de résister et se voit forcé de voler pour ne pas mourir de faim.

Le « Journal des Débats » loua l'auteur de ne pas avoir fait représenter sa pièce, pour la raison que l'uniformité naissant de la répétition de la même situation la rendait peu susceptible d'être mise en scène avec succès (1). La « Presse » cite une seconde cause qui a pu influencer sur la décision de l'auteur ; elle trouve que « M. Delaville en ne destinant pas son œuvre au théâtre avait fait preuve de bon sens et de bon goût. Il y a des causes qui ne doivent être plaidées que dans le huis-

(1) Cet argument est presque une obsession chez Jules Janin. Nous avons vu qu'il l'invoquait à propos de « Marie » et ailleurs, pas toujours avec justesse.

clos des hommes qui ont reçu une certaine éducation et qu'il est dangereux d'appeler devant des masses. » (1).

C'est encore le préjugé qui est à la base du drame de Charles Desnoyer : « Le Facteur » (1834).

Ce facteur, parfait honnête homme, a été victime des circonstances, ou plutôt de la fourberie d'un banquier qui a fait faillite frauduleuse. Le facteur sauve la vie à un milord anglais dans la rue; ce milord oublie sa bourse sur la cheminée du pauvre, à titre de récompense.

Le facteur, manquant de pain pour ses quatre enfants, ouvre une lettre à son banquier failli et y trouve mille francs. Le moment d'après, il trouve la bourse de 500 francs de l'Anglais; alors, repentant, il remet la lettre et l'argent qu'elle contient au banquier. Celui-ci, le plus grand scélérat qu'on puisse s'imaginer (non content d'avoir ruiné son créancier, il a voulu lui acheter sa fille) dénonce le facteur et le livre à la justice. Puis il donne une fête et annonce à ses convives sa seconde faillite.

Le milord fait tout ce qu'il peut pour sauver Durand: les lois étant inflexibles et inégales pour le pauvre, le misérable est condamné à cinq ans de travaux forcés, à l'exposition et à la marque.

Le banquier frauduleux, regardant par sa fenêtre, voit passer dans la chaîne de forçats Durand, avec sa fille Caroline et l'Anglais, qui la demande en mariage, se faisait gloire d'épouser la fille d'un condamné, puisque la société qui le condamne n'a pas de place pour la vertu et ne punit pas l'injustice par ses lois infâmes.

(1) « La Presse », 6 mars 1837.

C'est ce lord Darnley qui est le porte-parole de l'auteur. Il y a de tout dans les idées qu'il exprime, relativement à l'inégalité de la loi et de l'opinion; mais le but auquel tend toute la pièce est de dénoncer le préjugé social contre les misérables que la société a stigmatisés en les condamnant au bagne ou à la prison. C'est là le sens de l'Anglais philanthrope épousant avec orgueil la fille d'un forçat.

La « Revue de Paris » le comprit d'emblée :

« M. Desnoyers nous semble avoir pris à tâche de prouver cette grande vérité sociale, qu'on peut sans honte épouser la fille d'un galérien... L'Anglais s'écrie : « Je suis le gendre d'un galérien et m'en fait honneur. » » (1).

L'auteur de « La tache de sang » (1835), est ce même Maillan qui, dans son « Honneur dans le Crime », d'un an antérieur à cette seconde pièce, avait déjà accusé des tendances vers la critique de la justice criminelle. Le « Journal des Débats » crut que le but de « La tache de sang » était de prouver « qu'il vaut mieux être le fils d'un guillotiné que le neveu d'un pair de France. » (2).

Il est vrai que, dans la pièce de Maillan, le fils d'un supplicié vaut mieux que le neveu d'un duc et pair; cependant la thèse de la « Tache de Sang » est plus solide que Jules Janin ne voudrait le croire : elle est dirigée contre le préjugé qui frappe d'ostracisme les enfants des suppliciés, et elle affirme la non-hérédité du crime. « Le fils innocent doit-il être jugé comme le

(1) « R. de Paris », décembre 1834, p. 167.

(2) « Débats », 13 novembre 1835.

père coupable? Eh! que m'importe qu'un aveugle préjugé fasse rejaillir sur lui quelques gouttes d'un sang proscrit? » Ainsi parle la jeune fille qu'aime Arthur, le fils du supplicié; elle donne la réponse de l'auteur en retirant de son doigt un anneau et se fiançant à lui, avec le serment que « plus sa naissance le voue à l'injuste mépris des hommes, plus je l'en vengerai à force d'estime et de tendresse (1). »

Le jeune premier, de son côté, est formellement de cet avis. Ne sachant pas le mot de l'énigme de sa naissance, il le demande à son père adoptif dans ces termes : « Suis-je donc un de ces enfans nés de la débauche ou du crime? parlez... Je tiens peu à l'éclat ou à l'obscurité de ma naissance... l'idée du bâtard même n'a rien qui m'effraie, ce titre à mes yeux n'est pas le déshonneur, car, selon moi, en fait de crime ou de vertu, rien n'est héréditaire et chacun n'est responsable que de ses œuvres (2). »

Enfin, le tuteur, reconnaissant que l'idée de l'hérédité du crime n'est qu'une pure superstition, et se rendant compte que son fils adoptif, en dépit de sa naissance, vaut infiniment mieux que son neveu, lui donne la main de sa fille et le nomme son héritier dans ces termes, qui sont le dernier mot de l'auteur :

« Les révolutions se succèdent, les nations se heurtent, et dans ce choc bien des abus tombent, bien des erreurs disparaissent, mais pour renaître : épargnés par la tempête qui passa sur la France et brisa nos vieux blasons, nobles qui nous sommes faits peuple parce que le peuple s'était fait roi, nous avons dit : « Plus

(1) « La Tache de Sang », I, 11.

(2) Ibid., I, 7.

de préjugés », et, malgré nous, les préjugés vainqueurs nous assiègent de toute part... Nous avons écrit dans la loi : « Le Crime n'est point héréditaire », et la société, passant à côté de la loi, jette la flétrissure à quiconque est né près d'un échafaud. » (1).

Il faut comparer ce drame de Maillan avec « Mauprat », avec le roman d'A. Bignan, et avec les idées de Victor Hugo, pour le comprendre historiquement.

Il est probable que « La tache de Sang » dérive en partie du roman de Mme Bignan, qui renferme encore un plaidoyer éloquent contre le déshonneur héréditaire qui s'attache aux fils et aux parents des condamnés, et affirme la non-hérédité du crime. George Sand propose la même théorie : « Mauprat » se termine par une attaque contre le fatalisme appliqué à l'étude du crime et la superstition de l'hérédité de l'instinct. Enfin, nous le savons par ailleurs, le romantisme a substitué à ce préjugé une théorie nouvelle qui en est l'antithèse même : à ses yeux, les coupables, comme l'exprime Victor Hugo, « n'étaient... que des témoins » (2) de maladies sociales à éliminer : c'est en partie pourquoi il s'est tant intéressé à la littérature criminelle. Selon cette théorie, les criminels sont des malades, susceptibles de guérison : donc la société a le devoir de les guérir, et non de les punir; elle doit également encourager la vertu qui souffre de la misère, et, quand elle punit, veiller sur les orphelins de ses victimes.

Un inspecteur de maisons de santé dédie à Erasme,

(1) « La Tache de Sang »; III, 3.

(1) « Contemplations », V, 3. « Ecrit en 1846. »

en 1841, ce qu'il appelle un « drame philosophique en quatre parties », intitulé : « Les Malentendus tragiques, ou Les Maisons de Fous ». Cet ouvrage forme en quelque sorte le pendant du « Libéré » de La Ville de Mirmont, l'inspecteur-général des prisons : tous les deux, ces drames ont été écrit dans le même but et d'après l'observation : aucun des deux ne fut représenté. L'auteur des « Malentendus tragiques » a gardé l'anonymat ; sa pièce a passé complètement inaperçue, même de ses contemporains.

Elle porte pour devise : « Ayant à juger entre un prétendu sage et un prétendu fou, lequel est le plus sensé, on est souvent extrêmement embarrassé. »

Une préface expose que l'auteur, convaincu par de nombreuses observations et études qu'il a faites en différents pays, que sur les 32,000 aliénés qu'un célèbre médecin comptait en France et les 16,000 qu'il dit exister en Angleterre, il y en a beaucoup qui ne le sont pas et qu'il y en a qui sont détenus et médicamentés par suite d'erreurs, s'est décidé à traiter son sujet sous la forme d'un drame plutôt que dans un ouvrage polémique, afin de s'assurer un public suffisamment nombreux.

Le remède proposé par l'auteur pour combattre l'état de choses existant comprend l'examen de tous les détenus dits insensés ou aliénés « à des époques les plus rapprochées possibles, par des autorités patientes, éclairées ou impartiales, ou par des juges spécialement chargés de défendre la liberté publique (1). »

L'action de la pièce est localisée en Angleterre, dans une maison de santé qui enferme des sains d'esprit,

(1) « Préface » des « Malentendus tragiques ».

écroués pour leurs opinions politiques ou religieuses, ou à cause de leurs relations dans le passé avec des gens puissants qui ne veulent pas être compromis.

Le deuxième acte en particulier dénonce le régime des asiles d'aliénés et expose la cruauté du traitement, le libertinage des médecins et le trafic des cadavres qu'ils recèlent.

Nous n'avons aucune raison pour penser que cette pièce vise le système anglais plutôt que le français : il est probable que l'auteur a choisi l'Angleterre pour cadre par pure discrétion.

Dans une note ajoutée à la fin de son drame, l'auteur exprimait le vœu « pour que quelqu'un de nos auteurs dramatiques à réputation, tels que MM. Victor Hugo, Alexandre Dumas, Casimir Delavigne, Mazères, Casimir Bonjour, Scribe, Emile Dupaty, Adolphe Dumas, Mme Ancelot et autres écrivains distingués, traite de nouveau le sujet en question... Ils peuvent éclipser totalement mon ouvrage... et être bien persuadés qu'ils rendront un grand service à l'humanité en accréditant des vérités par moi mal énoncées ici, et **en empêchant par là que le génie trouve souvent, dans les maisons d'aliénés du monde entier, un étouffoir, des supplices et un tombeau (1).** »

Ce vœu n'était pas destiné à être exaucé; cependant le « Juif Errant » de Sue dénoncera à son tour la facilité avec laquelle une personne saine d'esprit peut être enfermée dans un asile d'aliénés, et réclamera de nouvelles assurances contre cette facilité. Il y a encore une quantité de drames qui, sans réclamer en aucune façon, accusent pourtant par leur action cette facilité

(1) Italiques de l'auteur.

avec laquelle un individu peut être déclaré fou et enfermé, facilité dont on profite généralement dans ces drames pour des motifs criminels. La fréquence avec laquelle cette donnée revient dans les pièces à sujets criminels en particulier, constitue elle-même une confirmation de la pièce des « Malentendus tragiques (1). »

III. Après la critique du régime des prisons et des méthodes de la justice criminelle, qui est le thème principal, et celle du régime des maisons de fous, il reste peu de chose à examiner. On sait que Victor Hugo, dans « Les Misérables », élève la voix contre l'ascétisme religieux, et dénonce le couvent et le cloître au nom de la nature (2); il existe un drame de Fontan, « Le Moine », qui va dans le même sens. Ce n'est pas, à proprement parler, une pièce à thèse; cependant, elle dénonce l'ascétisme au nom de la passion que la nature avoue. Les cloîtres sont un mal parce qu'ils cherchent à réprimer l'instinct, qui est bon. Ce moine de Fontan maudit ceux qui l'ont « marqué ainsi d'un sceau ineffaçable, qui m'ont dit : « tu éteindras en toi les plus tendres sentiments de la nature, les plus vives émotions de l'âme... » tu seras seul étranger au milieu de tes semblables (3). »

« Le Moine » parut en 1831. On vit une pièce irréligieuse, anti-jésuitique. La pièce n'a pourtant pas ce

(1) Ex. « Marie-Jeanne » (1845); « L'Honneur de ma Fille » (1835); « Un Mariage anglais » (1835); etc.

(2) « Les Misérables », partie II, livre 7^e.

(3) « Le Moine », II, 2.

caractère : elle est inspirée de « Faust » et, à un moindre degré, des « Contes » de Hoffmann. Son auteur appartient au petit groupe d'écrivains philosophes qui a laissé une profonde empreinte sur le drame romantique à sujets modernes.

CONCLUSION

I. C'est par principe, et de parti pris, que le théâtre entre 1827 et 1850 s'est appliqué à l'étude des problèmes sociaux. Il n'a fait en cela que mettre à exécution ses propres idées relatives au rôle social du poète, les théories qu'il a lui-même exposées dans « Chatterton » et ailleurs.

Il se caractérise par l'attitude nettement individualiste qu'il prend vis-à-vis des questions d'intérêt social : attitude qui ressort dans son plaidoyer en faveur de l'enfant naturel, dans sa défense de la courtisane, et d'un point de vue général dans la prédilection marquée dont il fait preuve pour l'étude des rapports individuels : étude qui occupe presque la moitié de son apport total aux sujets d'actualité.

Ce théâtre n'est pas révolutionnaire, bien que son allure démocratique ait pu le faire croire à certains critiques ; mais c'est un théâtre profondément hostile à la société qui l'entoure. Cette société lui répugne pour la raison qu'elle lui paraît fondée sur le privilège et le préjugé. Les révolutions avaient laissé subsister en France le privilège que confère la possession de l'argent. Et la question d'argent occupe dans ce théâtre une place considérable ; on nous montre l'argent envahissant tous les rapports de la vie, même les plus intimes : la

femme sacrifiée à un mercantilisme sans nom; le mariage devenu sous cette influence un pur contrat de vente; et, à la place du mariage, l'adultère s'élevant pour engloutir la société elle-même. D'un autre côté, l'argent, par un sot préjugé et un orgueil colossal, étouffant le génie et lui rendant la vie impossible, ignorant que la nature n'enfante et n'envoie dans le monde que de loin en loin des hommes de génie, et qu'elle se repose des siècles entiers après chaque enfement. Et ce théâtre ne s'est attaché à la peinture des mœurs contemporaines que pour flétrir de son mépris cet esprit de préjugé et cet orgueil que donne la possession de l'argent.

A côté du privilège, s'il y a une chose que le drame à l'époque romantique déteste, c'est le préjugé. C'est l'autre point par où il s'attaque à la société contemporaine. Préjugé contre le travail manuel; préjugé contre la classe des humbles, contre le travail intellectuel, sottement qualifié d'inutile; et surtout contre les malheureux êtres qui existent en dehors de la borne sociale: le criminel libéré, la courtisane, l'enfant naturel. Le théâtre à l'époque romantique prend résolument parti en défense de ces misérables, et réclame à leur intention plus de justice, plus d'humanité.

Il se produisit effectivement, à côté du théâtre individualiste, un théâtre collectiviste : ce sont les ouvrages d'inspiration humanitaire et socialisante que nous avons relevés dans la troisième partie de ce livre, et les pièces à tendances démocratiques. C'est un spectacle curieux que la coexistence de ces deux courants apparemment opposés, dont nul cependant ne cède la place à l'autre, ni ne se substitue à l'autre. Il existe entre eux de nombreux points de contact.

Les sujets d'actualité n'ont pas seulement occupé au théâtre entre 1827 et 1850 une place importante : leur apport a été des plus variés. Ce drame moderne tient de tous les genres, depuis le mélodrame, le vaudeville et le « drame populaire » jusqu'à la grande comédie de mœurs et la pièce à thèse. Il a flatté les goûts et les besoins émotionnels de l'époque : par là, il offre un témoignage curieux sur ces goûts et sur ces besoins émotionnels eux-mêmes; d'autre part, il a beaucoup regardé autour de lui, il a fait la critique de la société et des mœurs, des lois, des opinions mêmes contemporaines : à ce titre, il avait la valeur historique de tout document contemporain quelconque, et méritait d'être étudié pour le jour qu'il projette sur l'histoire de la société française.

Ce n'est pas son unique importance.

II. Quand on analyse ce théâtre d'actualité, on se rend compte, ainsi que nous l'avons remarqué, de la place tout à fait prépondérante qu'occupent des sujets sociaux proprement dits.

Réclamation de plus d'égalité dans la famille pour la femme, plaidoyer en faveur d'une responsabilité plus justement répartie, en faveur aussi d'une attitude moins inégale de la loi et de l'opinion vis-à-vis de la femme : cette campagne féministe, le théâtre à l'époque romantique l'a menée avant les auteurs du début du vingtième siècle. Avant le théâtre du Second-Empire, il a voulu fonder le mariage sur l'amour, au lieu de le baser sur de funestes considérations d'intérêt matériel; il s'est occupé abondamment des questions toujours actuelles de l'amour, auquel il fait une place dominante dans la vie, de l'union des sexes, du mariage, du divorce, et

de tous les problèmes de nature analogue. Quoi qu'on en ait dit, il a rejeté impitoyablement la théorie de l'union libre; il est résolument ennemi de l'adultère et y voit le principe destructeur du foyer qu'il s'attache à réhabiliter; il n'y a que la forme du mariage existant, aspect du matérialisme honteux du siècle, qui l'excuse à ses yeux. Et à travers le mariage tel qu'il existe, le drame a entrevu une union idéale qui sera celle de l'avenir : il s'étend avec complaisance sur les conditions de celle-là, en prenant juste le contrepied de l'état de choses existant. Puis du mariage il en est venu à considérer le problème du divorce, question plus que jamais agitée de son temps : il repousse le divorce et se propose de le rendre superflu en réformant le mariage lui-même. Entre-temps, il recommande à la femme de recourir à l'amour maternel reconstituteur du foyer, à l'homme de pardonner avec générosité à la femme qui tombe, parce que c'est rarement sa propre faute, mais celle du fait social. Le même esprit de tolérance, de complaisance même, marque l'attitude de ce théâtre envers la courtisane; s'il repousse l'adultère, il compatit à la femme victime d'un ordre social injuste et inégal, qui se voit prostituée le plus souvent par l'impossibilité de vivre honnêtement. Et le drame s'intéresse beaucoup au caractère de la courtisane, qu'il représente comme supérieure mille fois par ses qualités morales à la femme dans la société. Il s'intéresse aussi à l'enfant naturel, et s'attelle à la tâche de dissiper le préjugé qui pèse sur lui.

Entre 1827 et 1850, voilà les sujets sociaux qui ont occupé l'attention du théâtre.

On connaît mieux le théâtre d'après 1850.

L'influence des romans de Balzac sur la comédie de

mœurs du Second-Empire a été depuis longtemps constatée. MM. Bidou et Seillère ont pris la peine d'indiquer l'influence de ceux de George Sand sur Alexandre Dumas fils : ils ont signalé aussi les rapports qui existent entre « L'Ami des Femmes » et « Cosima » (1); et M. Seillère a essayé de démontrer que Dumas fils, qui avait lui-même début par le roman, et qui était, presque comme Aurore Dupin, enfant naturel, « fut l'héritier, le continuateur » de celle-ci « dans son effort contre l'antique constitution de la famille monogame. Comme elle, il devait tendre à réhabiliter la passion libre, tout en se donnant parfois l'apparence de la réprouver. » (2). M. Soubies a indiqué la parenté de « La Mère et la Fille » de Mazères et Empis dans le théâtre d'après 1850 : « La pièce, dit-il, est vraiment remarquable : la fin est un modèle d'émotion poignante et contenue; de là sont issues beaucoup d'œuvres plus récentes, entre autres « Gabrielle » et « Le Supplice d'une Femme ». Il s'y rencontre, en outre, certain personnage secondaire, le père Girard, qui pourrait bien être l'ascendant direct de Gautripon, « L'Infâme », d'Edmond About. » (3). Puis, M. Parigot a montré la descendance d'« Angèle » chez Dumas fils et chez d'autres encore : « Elle est devenue successivement « La Closerie des Genêts », « Claudie », « Une Chaîne », « Montjoie », « Monsieur Alphonse », « Denise », etc. Même en 1889, il a suffi à M. Alphonse

(1) « Cet « Ami des Femmes » nous rappelle invinciblement la « Cosima » de George Sand... Ryons luttant contre Montègre pour la vertu conservée de Mme de Symerose... c'est Alvisé, le mari de Cosima, en face d'Ordonio, le séducteur impudent! » Seillère, ouvrage cité, p. 47.

(2) Ibid., « Avant-Propos », pp. VII-XI.

(3) Soubies : « La Comédie-Française... », p. 100.

Daudet d'adapter « Angèle » et de mettre sous le couvert de Herscher et de Darwin, et non plus sous la protection de Goethe, de Schiller, de Byron, ou de Châteaubriand, son « petit féroce », pour animer sur le théâtre la « Lutte pour la Vie »... « La Lutte pour la Vie », c'est Richard Darlington et c'est « Angèle » vus à l'autre bout du siècle : la dernière Suite d'« Antony » (1). M. Weill relève les magnifiques revendications d'une mission morale pour l'auteur dramatique qu'arborent les préfaces de Dumas fils : « il a porté au théâtre les théories nouvelles sur les droits des femmes, sur l'égalité des sexes; un jour même, il a mis sur la scène l'économie sociale des saint-simoniens. (« La Question d'Argent », a. III, sc. I...) » (2).

M. Parigot constate une influence de Dumas père sur Emile Augier : « il est plus près de Scribe, mais dans les scènes dramatiques il lui arrive de se rappeler Dumas », et sur Meilhac et Halévy, « qui par leurs fines railleries n'ont pas peu contribué à le démoder... Les exclamations d'Antony : « Adèle! mon Adèle! » font un plaisant écho dans « La Cigale » (II, 9 et passim)... Pendant que MM. Meilhac et Halévy s'amusaient de la phraséologie de Dumas, ils recueillent les situations de ses drames, et au besoin les personnages... Cigale ressemble fort à la Kitty de « Kean » » (3).

On n'a donc pas négligé la descendance du roman de Balzac et de George Sand; M. Seillère hésite certainement trop en parlant du théâtre de celle-ci; mais en revanche, M. Parigot a clairement exposé l'influence

(1) « Le Drame d'Alex. Dumas », pp. 365-367.

(2) Weill : « Le Saint-Simonisme », pp. 301-302.

(3) Parigot, pp. 377-378.

certaine du théâtre d'Alexandre Dumas, et M. Weill a rappelé les intentions moralisantes de Dumas fils.

Or, le théâtre de Dumas fils et d'Emile Augier ne reprend pas que les sujets de Dumas père, ceux de George Sand ou ceux d'Honoré de Balzac.

Alexandre Dumas fils écrivait en 1849 « La Dame aux Camélias », c'est-à-dire la réhabilitation d'une courtisane par l'amour vrai et le sacrifice. Il reprenait le sujet de « Marion Delorme », ceux de « Bathilde », de « Clarisse », de « La Maîtresse et la Fiancée ». « Le Joueur de flûte » (1850) ne procède pas d'une autre inspiration.

Les censeurs mêmes chargés de l'examen de « Diane de Lys » comprirent que cette « longue justification de l'adultère légitimé par un mariage mal assorti... fait revivre sur la scène ces théories corruptrices qui avaient envahi le drame et le roman moderne après 1830 » (1). On a rapproché « Diane de Lys » d'« Antony » ; il serait plus précis de rappeler les « Suites d'un Mariage de Raison », « La Comtesse de Sennecey », ou « Un Jeune Ménage », puisque, dans la pièce de Dumas fils, c'est le mariage forcé d'une jeune fille de dix-sept ans avec un époux incapable de la rendre heureuse qui est directement cause, à côté du libertinage du mari, de l'infidélité de l'épouse à ses vœux conjugaux.

Le « Demi-Monde » fait la peinture d'un milieu qui a déjà été rendu dans « Une Liaison » : de part et d'autre, c'est la même histoire d'une déclassée s'évertuant par tous les moyens à assurer sa réhabilitation sociale en épousant un jeune homme épris d'elle. Seulement, il n'y a pas, dans l'ouvrage de Mazères, un

(1) Cité par M. Seillère, p. 34.

Olivier de Jalin qui puisse crier gare au jeune amoureux : l'ancien amant de Mme de Saint-Brice intervient trop tard, lorsque Eugène a déjà épousé sa demi-mondaine.

« La Question d'Argent » prolonge le drame de mœurs romantique dirigé contre la bourgeoisie. La comédie de 1857 s'arme du ridicule pour peindre les mœurs de cette classe de plébéiens parvenus que le théâtre romantique avait combattu par d'autres méthodes; mais il n'en est pas moins vrai que la question d'argent a animé, ainsi que nous l'avons constaté, un nombre considérable de pièces de théâtre à l'époque romantique.

Le « Fils Naturel » a un pendant dans « La Famille de Lusigny », et dans d'autres ouvrages encore, d'allure démocratique, tel « Le Fils d'une grande dame », qui montrent le fils naturel de parents nobles, élevé par une mère adoptive, préférant rester le fils d'une femme du peuple plutôt que de devenir celui d'un père ou d'une mère qui le recherchent pour d'autres raisons que l'affection naturelle.

« Les Idées de Madame Aubray » sont celles même de George Sand, constate M. Seillère (1). Evidemment. Mais aussi ce rêve de « reconstituer l'amour en France » et de fonder sur lui un mariage rationnel, c'est tout le théâtre entre 1827 et 1850 au sujet de l'amour et du mariage. Ce théâtre, nous l'avons vu, fait à l'amour une place prépondérante dans la vie; il préconise une reconstitution du foyer français sur cette base solide : les idées de Madame Aubray se trouvent tout au long de deux chapitres de la première partie de ce livre.

Indiquons encore que M. Alphonse a existé avant

(1) Ouv. cité, p. 57.

1873, dans la pièce de Valory et Saint-Gervais, « Vierge et Martyre » : il se nomme M. de Monlieu. La mère de Clémentine est morte, et M. de Monlieu préfère livrer sa fille à ses persécuteurs plutôt que d'en reconnaître hautement la paternité, parce que cette reconnaissance ferait manquer son mariage.

Jusque dans la « La Princesse de Bagdad » se trouve une situation avec laquelle nous sommes familier. On se rappelle qu'au dernier acte de la comédie de Dumas fils, Mme de Hun se prépare à quitter Paris en compagnie de son amant, et qu'au moment même du départ, celui-ci, pressé d'accomplir sa conquête, bouscule le petit Raoul, qui se cramponne à sa mère et tâche de la retenir; alors la mère bondit, se jette au visage de Nourvady et retourne à ses devoirs d'épouse. Cette idée de l'amour maternel venant au secours de la fidélité conjugale est l'âme d' « Une Mère » et d' « Un Enfant ». Mais nous retrouvons la même situation, à peu près telle quelle, dans « Tout ou Rien » (1836) : une femme divorcée a épousé son amant; elle a la garde de l'enfant. Son second mari devient jaloux de la tendresse que montre sa femme pour le fruit de sa première union; à un moment donné (1), il s'irrite tellement qu'il frappe le petit Henry d'un coup de cravache au visage. Alors Emma dit son fait au brutal, renvoie l'enfant à son père, et la séparation des deux époux se prépare.

La « Gabrielle » d'Emile Augier ne diffère pas au fond des « Suites d'une Faute » ou de « Denise, ou l'Avis du Ciel ». Ici, comme là, c'est l'évocation, au moment même où une femme va se perdre de réputation, des désastreuses conséquences sociales d'une faute : que,

(1) A. II, sc. 9; « Tout ou Rien ».

dans « Gabrielle », ce soit le mari qui fasse ce tableau à sa femme, au lieu que « Denise » le rêve et que « Les Suites d'Une Faute » le mettent en action, c'est une différence superficielle.

On pourrait, à la rigueur, multiplier la liste des situations du « drame moderne » que l'on retrouve dans le théâtre du Second Empire (1). L'essentiel, pour l'historien de la littérature française, c'est de constater ce fait désormais acquis, que la comédie de mœurs d'Alexandre Dumas fils et d'Emile Augier continue, sans interruption, l'étude des problèmes sociaux qui avait engagé l'attention du théâtre à l'époque romantique.

(1) M. Parigot nous en régate pour le cas du seul Alex. Dumas.

Vu et admis à soutenance,

le 31 août 1923.

Vu et permis d'imprimer.

Le Recteur de l'Académie de Paris.

Le Doyen de la Faculté des Lettres
de l'Université de Paris,

Ferd. BRUNOT.

Pour le Recteur,

L'Inspecteur de l'Académie.

ROUSTAN.

